

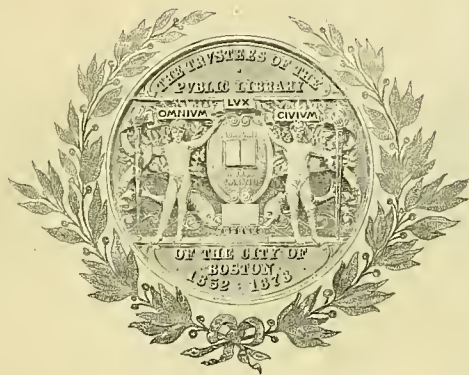
# Antología Moderna Orgánica Española,

- - - coleccionada por el R. P. N. Otaño,  
de la Compañía de Jesús - - - - -

Es propiedad de Lazcano y Mar,  
Editores, BILBAO - - - - -



No 8046.196



*Bought with the income of  
the Scholfield bequests.*



~~2 weeks~~

W DEC 30

D AM 8

D JUN 24

D FEB 17

D MAY 17

D JUL 2

JAN 3 1930

AUG 1 1930

SEP 18 1931

AP 11 '45

T.15079







# Antología Moderna

---

## Orgánica Española,

---

= : = coleccionada por el R. P. N. Otaño,

---

de la Compañía de Jesús : : : : : :

---

PUBLICADO POR  
EL  
R. P. N. Otaño



Es propiedad de **Lazcano y Mar,**

Editores, **BILBAO** . . . . .

---

01900

Nº 15/ --



School

Mar. 27. 1922

B

Circulation

RECEIVED  
MAY 20  
1922

J. & W. CHESTER Ltd.  
Catholic Church Music Dept.  
1, Gt. Marlborough St. London. W. 1



A S. S. PTO X



00000









DAL VATICANO, 2. Novembre 1909

N° 10.263

Reverendo Padre

Tengo encargo de Su Santidad de manifestar a' V. R. que ha recibido con particular agrado el tomo de la *Antología moderna organica española* con la devota dedicatoria contenida en su carta del 18 del mes pasado.

Con el fin de que insistan V. R. y sus colaboradores en la santa empresa de popularizar las disposiciones del Santo Padre con relacion a la misma sagrada les otorga de corazon la Bendicion Apostolica

Aprovecho con gusto esta ocasion para ofrecerse de V. R. atento seguro servidor.

Al Rev. P. Nemesio Olano, S. J.  
Colegio de S. Francisco Javier  
Oña

J. C. M. M. M.



Digitized by the Internet Archive  
in 2011 with funding from  
Boston Public Library

<http://www.archive.org/details/antologiamoderna00otao>



## Prólogo

---

Presentando á continuación la biografía y noticias de los autores que han contribuido á formar este *florilegio* ó *Antología* musical de órgano, sólo tengo que indicar algunas ideas que den á entender la utilidad de esta obra, el plan que ha presidido á su composición y las observaciones que juzgo más necesarias para su uso práctico.

En primer lugar, la oportunidad de esta colección puede palparse teniendo en cuenta que es la primera que sale en esta forma desde 1856 en que Eslava publicó su *Museo Orgánico Español*. La comparación de aquella obra (laudable sólo porque representa un feliz conato) con la presente, puede dar lugar á consoladoras reflexiones. Luego se echará de ver que no en vano ha pasado medio siglo y que la generación actual respira un ambiente más puro y artístico que la pasada. Esta mirada retrospectiva señalará por consiguiente la existencia de tiempos borascosos, que pasaron como una tempestad en el período más infatunado de nuestra historia artística.

En segundo lugar, esta obra es una de las señales más claras que da de vida la joven escuela española de música sagrada. En efecto, de la vida y juventud hablan muy alto las fechas y los datos biográficos que á continuación presento.

¿No es, pues, lícito acariciar por este lado risueñas esperanzas, á la vista de una generación que se da cuenta de la grandeza de una obra semejante y que se une como un corazón y una voluntad para llevarla á cabo?

De la facilidad con que he podido reunir estos materiales, como un ensayo no más, para tantear el terreno, y de la prontitud con que los autores han respondido á un llamamiento amistoso, se coligen las fuerzas de que disponemos y el cúmulo de energías explotables con que podemos contar, para empresas más vastas y arriesgadas hasta llevar á cabo la restauración del arte religioso, conforme á los deseos del Soberano Pontífice, Pío X, y según las exigencias del arte y las gloriosas

## Prologue

---

Avant de présenter la biographie et quelques notices sur les auteurs qui ont pris part á la formation de ce *recueil* ou *anthologie* musicale d'orgue, j'ai jugé convenable de faire connaître, par ces quelques mots l'utilité de cet ouvrage, le but qu'il se propose et les observations nécessaires pour s'en servir.

Il est aisé tout d'abord de se rendre compte de l'opportunité de cette collection, c'est, en effet, la première qui se présente sous cette forme depuis qu'Eslava publia en 1856 son *Musée Organique Espagnol*. Si l'on compare le présent ouvrage avec celui d'Eslava, qui n'est guère recommandable que parce qu'il représente un heureux effort, on verra avec bonheur et avec joie que ce n'est pas en vain qu'un demi siècle nous sépare de la publication de cet ouvrage et que la génération présente respire un air plus pur et plus artistique que la génération passée. Cette revue rétrospective nous fait entrevoir dans le passé des jours orageux qui furent aussi pour notre histoire artistique des jours d'infortune.

En second lieu, cet ouvrage est un des signes de vie les plus manifestes que n'ait jamais donnés la jeune école espagnole de musique sacrée; les dates et les faits suivants en font bonne preuve. Ne serait-il donc pas permis de se laisser bercer par la plus douce espérance à la vue d'une génération qui se rend compte de la grandeur d'une œuvre comme celle-ci et s'unit, comme un seul homme, pour la conduire à bonne fin? La manière si heureuse et facile dont j'ai pu réunir ces matériaux, sans autre but que celui de faire un essai, l'empressement qu'ont mis les auteurs à répondre à un appel d'ami, sont des preuves incontestables du tant d'énergie qui se trouve à notre disposition et des forces sur lesquelles nous pouvons compter pour des entreprises plus vastes mais aussi plus périlleuses, jusqu'à ce que nous soyons arrivés à la restauration de l'art religieux. La restauration de l'art, voilà ce que désire de nous le souverain Pontifice Pie X, voilà ce qu'exige l'art lui—

tradiciones de un pasado, que es posible renovar. ¿No es este un estímulo para el trabajo? Y ¿qué más digno y elevado que dar señales de nuestra propia vida al mismo tiempo que esos apóstoles de nuestra rehabilitación histórica, que se llaman Eslava, Barbieri, Guzmán, Olmeda, Villalba, Roda, y sobre todo el príncipe de todos ellos, Pedrell, nos dicen de palabra y de obra de quiénes somos descendientes, y qué gigantes eran aquellos modestos organistas, cuyas obras debemos necesariamente estudiar y manejar y propagar, si hemos de hacer algo conducente para la vida del arte?

Pero, para concretar más el alcance y significado de la presente Antología, conviene tener en cuenta una importantísima observación. La he titulado *española*, y con razón; pero es preciso notar que no representa esta obra los esfuerzos de todos ó la mayor parte de nuestros actuales maestros y organistas.

Encargado de los programas de los conciertos orgánicos, que en el Congreso Musical de Sevilla en Noviembre pasado habían de darse, creí que su interés subiría de punto, ofreciendo obras nuevas y maestras; y con este fin hube de dirigirme á mis más íntimos amigos, pidiéndoles un trabajo especial para aquella circunstancia.

Por razones imprevistas y por falta de tiempo necesario no pudo llevarse á cabo aquel plan; pero luego se me ofreció el medio de perpetuar un acontecimiento tan singular, publicando las obras recogidas, como muestras de nuestros esfuerzos y buenos deseos.

A ellas me pareció agregar, en apéndice, algunas de las mejores composiciones de los más afamados organistas del pasado siglo. Ese apéndice es una alta lección de historia y un argumento consolador para los autores modernos.

En cuanto al carácter práctico de la colección, sé muy bien y he de confesar, que no ofrezco una obra general y acomodada para el uso ordinario del culto: precisamente mi primer intento ha sido tantear las fuerzas.

Con todo, en mi propuesta pedía trabajos de no acendrada dificultad, y á este grado de exigencias me respondieron los autores del modo que se verá, dando por lo mismo á entender implícitamente que *más pueden si más quieren*. Y, si *tanto pueden*, claro es que les será fácil colaborar cualquier día en otras obras de condiciones más prácticas y utilidad más inmediata.

De todos modos, he procurado reunir en treinta números los principales géneros y modelos de literatura orgánica, desde los severos comentarios á temas litúrgicos en forma antigua y moderna, hasta las

même et la tradition glorieuse d'un passé que nous pouvons faire revivre.

N'est—ce pas là un encouragement au travail? Que peut—il y avoir en effet de plus digne et de plus noble que donner un signe de vie, mais de vie moderne, au moment même où les apôtres de notre réhabilitation historique qui se nomment Eslava, Barbieri, Guzmán, Olmeda, Villalba, Roda et Pedrell, Pedrell surtout, le plus grand de tous, au moment, dis—je, où ils nous répètent bien haut quels étaient nos ancêtres et nos devanciers, ces géants si modestes dont nous devons nécessairement étudier, manier et propager les œuvres si nous voulons être utiles à la vie de l'art.

Pour bien comprendre le but de la présente anthologie et ce qu'elle signifie, il faut avoir présente à l'esprit une observation très importante. Je l'ai intitulée *espagnole* comme c'était naturel, mais il faut remarquer que cet ouvrage ne représente nullement les efforts de tous ou à peu près tous nos organistes ou artistes actuels.

M'étant chargé du programme des concerts organiques qui devaient avoir lieu au congrès musical de Sevilla au mois de Novembre dernier, je crus augmenter l'intérêt de ces concerts en offrant des chefs—d'œuvre nouveaux; à cet effet je me tournai vers mes amis les plus intimes et leur demandai une composition pour la circonstance. Le manque de temps et autres motifs imprévus ne nous permirent point de réaliser ce dessein, mais il me vint à la pensée de publier en témoignage de nos efforts et de nos bons désirs les travaux que j'avais pu recueillir. Sous forme d'appendice je crus aussi devoir ajouter les meilleures compositions des organistes du siècle dernier le plus renommés, et cet appendice est une leçon d'histoire et en même temps un sujet de consolation pour les auteurs modernes.

Si nous tournons vers le côté pratique de la collection, je n'ignore pas, je dois l'avouer, que je n'offre point une œuvre complète et à propos pour l'usage ordinaire du culte; ma première intention, je l'ai déjà dit, a été de mettre nos forces à l'épreuve. J'avais demandé à mes amis des compositions qui ne fussent pas très difficiles, ils m'envoyèrent les ouvrages que l'on verra, ce qui fait comprendre et déclare implicitement *qu'ils pourront encore davantage lorsqu'ils voudront*; et s'ils peuvent tant, il est évident qu'il leur sera facile de prendre part un jour ou l'autre à des ouvrages plus pratiques et d'une utilité plus immédiate.

Quoiqu'il en soit, j'ai tâché de réunir en trente numéros les principaux genres et modèles de littérature organique, depuis les commentaires sévères ou thèmes liturgiques de forme antique et moderne jusqu'aux



más libres concepciones de estilo moderno; desde los pequeños preludios de ambiente gregoriano ó contemporáneo, hasta las grandes fugas y corales más desarrollados.

El mismo eclecticismo sobre escuelas y formas, que puede aquí observarse es, á mi ver, una nota simpática, puesto que dará á entender que, aun conociendo la herencia de nuestros antepasados, no cerramos los ojos á los luminosos rayos que nos vienen de las gloriosas escuelas modernas de Francia, de Alemania y de Italia.

Sabido es que un organista se forma en el órgano y que cada órgano requiere en cierto modo su organista. Estas obras son también elocuente testimonio de los progresos que la organería ha hecho en España en estos últimos años. No son, sin embargo, consoladoras del mismo modo las noticias que sobre el actual estado de los órganos de iglesia en toda España pueden recogerse.

Confinando con provincias, en que cada iglesia posee su órgano moderno, más ó menos completo, existen en España regiones en que, cuando más, se encuentra con dificultad algún antiguo *realejo*.

Es que la piedad y la riqueza de cada región son la única mina que sostiene obras de esta naturaleza, puesto que los recursos del clero, exigidos en extremo, no pueden en modo alguno promover estas obras de arte, cuando ni siquiera bastan para llenar las primeras necesidades del culto.

Algo podría favorecer la adquisición de instrumentos modernos, el que las casas constructoras españolas pudieran hacer la competencia á las extranjeras, muy acreditadas entre nosotros, sobre todo las francesas: pero en seguida se ve, que para esto es necesario alentar y proteger las industrias y las artes nacionales, y sobre todo se impone, que los mismos organeros, ya bastante numerosos, se unan en un espíritu y en una dirección; porque solos y con iniciativas aisladas nunca podrán sostener una industria vigorosa y favorable á su difusión. Las grandes casas absorben á las pequeñas, como el pez grande devora al pez chico.

La *unificación* del órgano español tan acertadamente propuesta en el Congreso de Valladolid por el organero Sr. Amezua, es otro de los elementos que deben seguir á la *unificación de acción*. Y en esta unificación entra la *dignificación* del instrumento, que debe realzar la solemnidad del culto según el espíritu de la iglesia.

No es menester repetir aquí cuáles son las bases y el fondo de un buen órgano por sencillo ó complicado que sea; ni es preciso señalar ahora todos los datos que deben tenerse en cuenta en su uso: sin em-

concepciones de style moderne les plus libres, depuis les petits préludes de l'air grégorien ou contemporain jusqu'aux grandes fugues et les chorales les plus développées.

L'éclecticisme même des écoles et des formes diverses que l'on peut observer ici, est à ma manière de voir une note sympathique qui prouvera, que tout en connaissant l'héritage que nous avons de nos ancêtres, nous ne fermons point les yeux aux rayons lumineux qui nous viennent des glorieuses écoles modernes de France, d'Allemagne et d'Italie.

Nous savons tous que l'organiste se forme assis à l'orgue et que chaque orgue demande en quelque sorte son organiste. Les ouvrages que je présente sont aussi un témoignage éloquent des progrès que l'orgue a faits en Espagne durant ces dernières années.

Malgré cela, les notices que nous pouvons recueillir sur l'état actuel des orgues d'église dans toute l'Espagne, ne sont pas très consolantes. Tout à côté des provinces où chaque église a son orgue moderne plus ou moins complet, nous trouvons en Espagne des contrées où l'on voit tout au plus de vieux régales, et cela quelquefois même avec difficulté. En voici le motif. La piété et la richesse de chaque contrée sont l'unique ressource pour subvenir aux œuvres de ce genre; les pensions du clergé étant si réduites qu'elles suffisent à peine aux premiers besoins du culte, bien loin de pouvoir se mêler et se consacrer au développement des œuvres d'art.

Pour aider l'acquisition d'instruments modernes il serait convenable que les constructeurs espagnols puissent faire la concurrence aux constructeurs étrangers en trop grand crédit chez nous, sur tout les français; mais pour cela, on voit tout de suite qu'il faut protéger les industries du pays et qu'il est nécessaire sur tout que les facteurs d'orgues, déjà assez nombreux, s'unissent ensemble et prennent une même direction, parce que seuls et laissés à eux-mêmes ils ne pourront jamais soutenir une industrie vigoureuse capable de se propager et de s'étendre. Les grandes maisons tuent les petites, tout comme les gros poisson dévore le plus petit.

L'*unification* de l'orgue espagnol si sagement proposée au congrès de Valladolid par le renommé facteur M. Amezua, est aussi un des éléments à joindre á l'*unification d'action*, et á tout cela il faut encore ajouter, qu'on nos pardonne le mot, la *dignification* de l'instrument, qui doit rehausser la solennité du culte, selon l'esprit de l'Eglise.

Nul besoin de redire ici quelle est la base et le fondement pour qu'un orgue, simple ou compliqué, soit bon, ni même de signaler tout ce dont il faut tenir compte dans son usage; je veux cependant joindre

bargo, no dejaré de unir mi débil voz á la autorizada del eminente organista Mr. Widor sobre puntos cuya consideración se hace necesaria todavía en España.

Dice á mi propósito en el prólogo de la obra «L'Orgue de Jean-Sébastien Bach» por Mr. Pirro. «Ha pasado el tiempo de los «cataclismos» en el órgano, de los truenos, de los trémolos, de los coros de «cabras llamados voces humanas y de todos esos juguetes de niñas». (1) (Pajaritos, campanillas y otros registros de puro capricho).

Sobre el manejo del instrumento ofrece Mr. Widor en el mismo Prefacio, una serie de observaciones atinadísimas, de las cuales entresacaré algunas que no debieran perderse de vista jamás. «Todavía «creen algunos profanos—dice—que nuestros instrumentos han llegado «á ser tan expresivos como la orquesta. ¡Grave error! La *expresión* introducida en el órgano moderno, es subjetiva nada más; porque «procede de un mecanismo que jamás puede tener espontaneidad. «Mientras los instrumentos de orquesta de cuerda, de viento y el piano «y las voces, obedecen á un primer impulso del acento, es decir, al «toque repentino; el órgano, envuelto en esa su original majestad habla «como filósofo. El es el único que puede desarrollar indefinidamente «un mismo volumen de sonido, como para hacer surgir de aquella idea «del infinito, la idea religiosa.

»Un organista concienzudo no debe servirse de estos medios expresivos sino arquitectónicamente, es á saber, por líneas y por planos. «Por *líneas*, pasando lentamente del *piano* al *forte*, como por un declive «casi imperceptible, en progresión constante, sin paradas ni sacudidas.

»Por *planos*, aprovechándose de un silencio, para cerrar prontamente la expresión, entre un *forte* y un *piano*.

»Querer introducir los acentos expresivos de una canción ó de la «laringe humana, no es propio del órgano sino del acordeón. El principal carácter del órgano es la grandeza, es decir, la voluntad y la «fuerza. Toda alteración poco racional en la intensidad del sonido, todo «matiz que gráficamente no pueda traducirse por una línea recta, es un «atentado, un crimen de lesa majestad artística. Por criminales han de «ser tenidos, en efecto, y deben señalarse al desprecio público los que «tocan como el acordeón, los que *arpeggian*, los que ligan mal, los que «*ritman* al poco más ó menos. En el órgano, como en la orquesta, todo «debe llevarse á cabo con exactitud: el conjunto de pies y manos es «rigurosamente necesario, sea al atacar, sea al levantarse del teclado.

ma faible voix á la voix autorisée de M. Widor, sur quelques points dont la considérations est encore en Espagne tout à fait nécessaire.

Voici ce qu'il a dit á ce propos dans le prologue de l'ouvrage intitulé «*L'orgue de Jean—Sébastien Bach*» par M. Pirro.

«Il est passé, le temps des «cataclysmes» á l'orgue, du tonnerre, «des tremblants, des chœurs de chèvres appelés *voix humaines*, et de «tous ces hochets de nourrices».

Pour manier l'instrument, M. Widor dans la même préface nous offre une série d'observations très exactes; je vais en rapporter quelques-unes qu'on ne devrait jamais perdre de vue.

«Aujourd'hui, pour les profanes, nos instruments semblent être «devenus á peu près aussi expressifs que l'orchestre.

»Grave erreur! Je le répète ici: *l'expression* apportée dans l'orgue «moderne ne peut être que subjective; elle procède d'un moyen mécanique et ne saurait avoir de spontanéité. Tandis que les instruments «d'orchestre á cordes et á vent, le piano et les voix ne règnent que par «le prime-saut de l'accent, l'imprévu de l'attaque, l'orgue renfermé dans «sa majesté originelle, parle en philosophe. Seul entre tous, il peut «indéfiniment déployer le même volume de son et faire naître ainsi «l'idée religieuse de celle de l'infini.

»Un organiste sérieux ne se servira jamais de ses moyens expressifs qu'architecturalement, c'est-à-dire par lignes et par plans.

»Par *lignes*, quand il passera lentement du *piano* au *forte* sur une «pente sans arrêts ni cahots.

»Par *plans*, quand il profitera d'un silence pour fermer brusquement «sa «boîte» entre un *forte* et un *piano*.

«Chercher á reproduire les accents expressifs d'une chanterelle ou «d'un gosier humain, ce n'est plus de l'orgue, c'est de l'accordéon.

»Le principal caractère de l'orgue est la grandeur, c'est-à-dire la «volonté et la force. Toute altération irraisonnée dans l'intensité du «son, toute nuance qui graphiquement ne se pourrait traduire par une «ligne droite, est un attentat, un crime de lèse-majesté artistique.

»Criminels, en effet, doivent être déclarés, signalés au mépris public, «ceux qui *accordéonisent*, ceux qui *arpègent*, ceux qui *lient* mal, ceux qui *rythment* á peu près.

»A l'orgue, comme á l'orchestre, tout doit pouvoir se réaliser exactement: l'ensemble des pieds et des mains est rigoureusement nécessaire, soit qu'on attaque, soit qu'on quitte le clavier. Coupables, «les organistes qui ne *lient* pas rigoureusement les quatre voix de la «polyphonie, le tenor comme le soprano, l'alto comme le basse....

(1) Préface pág. XXXV.



»Reos de culpa son los organistas que no *ligan* con todo rigor las cuatro voces de la polifonía, el tenor como el soprano, el alto como el bajo.

»Para ser dueño de sí mismo, es preciso abstenerse de todo movimiento inútil, de todo balanceo del cuerpo. Un buen organista está á plomo sobre el banco, un poco inclinado hacia los teclados, sin cansar jamás los pies sobre las traviesas que encajan el pedalero, antes bien dejándolos naturalmente rasar la superficie de los pedales, con los talones y las rodillas dándose, por decirlo así, la una contra la otra.

»La naturaleza nos ha provisto de dos compases utilísimos: teniendo los talones bien arrimados el uno al otro, la separación máxima de las puntas del pie da la quinta: con las rodillas el máximo de separación dará la octava. Jamás se llegará á poseer completa seguridad y precisión sin tener presentes estas reglas: las tibias deben estar sujetas la una á la otra; los dos pies siempre en contacto.

»Nunca debe el pie atacar perpendicularmente el pedal, sino de atrás hacia adelante, lo más cerca posible, como patinando un poco, pero sin ruido, teniendo la punta del pie á uno ó dos centímetros de las teclas negras.» «No olvidemos que toda música, así en el órgano como en la orquesta y en las voces, está basada en el *á cuatro*; este es el fondo verdadero de este lenguaje. Ahora bien, el *cuarteto* en el órgano no lo constituye la noble y límpida sonoridad de los fondos de 8 pies.»

»El órgano es un instrumento de viento; por consiguiente, exige respiración. La forma musical tiene, como la frase literaria, sus comas, sus puntos, sus cláusulas; y del mismo modo que el orador cambia de entonación, debe el órgano cambiar de planos.»

Nada más tengo que añadir á estas sabias lecciones del gran organista francés. (1)

Sólo notaré que con las cifras romanas I. II. III. designo los teclados conocidos con los nombres de *Gran órgano*, *Positivo* y *Recitado* respectivamente, según propuso el Sr. Amezuza en el Congreso de Valladolid.

Alguna vez he querido conservar nuestro clásico nombre de *ecos* por los pedales de expresión.—*Sacar* y *meter* son las palabras que por ser las más llanas se emplean para poner ó quitar los registros. El signo  $\Lambda$  y  $\cup$  corresponden á la punta y al talón en el manejo de los pedales.

»Pour être maître de soi, il faut s'abstenir de tout mouvement inutile, de tout déplacement du corps. Un bon organiste se tient d'aplomb sur son banc, un peu penché vers ses claviers, ne reposant jamais ses pieds sur les traverses qui encadrent le pédalier, mais les laissant naturellement effleurer les touches, talons et genoux pour ainsi dire rivés deux à deux.

»La nature nous a octroyé deux compas fort utiles; avec les deux talons serrés l'un contre l'autre, le maximum d'écartement des pointes donne la quinte; avec les deux genoux, ce maximum doit produire l'octave.

»On n'arrivera jamais à la sûreté, à la précision, qu'en s'entraînant ainsi: les deux tibias comme ligotés, les deux pieds sans cesse en contact. Le pied ne doit point attaquer la pédale perpendiculairement, mais bien d'arrière en avant, d'aussi près que possible, en patinant un peu, sans bruit, la pointe à un deux centimètres des touches noires....

»N'oublions pas que toute musique s'appuie sur le *quatuor*, á l'orgue, comme á l'orchestre, comme au chœur. C'est le vrai fond de la langue. Notre quatuor, á l'orgue, c'est la noble et límpide sonorité des *fonds* de 8 pieds qui le constitue.....

»L'orgue est un instrument á vent; il demande á respirer. Comme la phrase littéraire, la phrase musicale a ses virgules, ses points, ses alinéas. De même que l'orateur change ses intonations, l'orgue doit varier ses plans.»

Je n'ai rien á ajouter á ces belles leçons du grand organiste français. (1)

Je veux seulement faire remarquer que les chiffres romains I. II. III. servent á designer respectivement les claviers connus sous les noms de *Grand Orgue*, *Positif*, et *Récit*, d'après la proposition faite au Congrès de Valladolid par M. Amezuza.

J'ai voulu quelquefois conserver notre mot classique «*ecos*» au lieu de *boîte expressive*. Mettre (sacar) et ôter (meter) son les mots en usage á cause de leur simplicité, au lieu de *tirer* ou *rentrer* les jeux.

Le mot espagnol «*enganchar*» traduit le mot français «accoupler», et l'action contraire se nomme en espagnol «*quitar el enganche*» ou bien «*desenganchar*».

Les signes  $\Lambda$   $\cup$  et correspondant á la pointe des pieds et au talon pour le mouvement des pedales.

Il est de mon devoir, avant de terminer, de remercier avec la plus

(1) Estas mismas ideas las da bien compendiadas M. Widor en el prólogo de sus *Sinfonías* de órgano.

(1) Ces mêmes idées se trouvent dans la Préface que Mr. Widor fait précéder á ses *Symphonies* d'Orgue.

Por último, deber mío es manifestar mi más profundo agradecimiento á los generosos amigos que han colaborado en esta obra: á sus esfuerzos y á su cooperación se deberán los acrecentamientos que al arte orgánico español resulten de esta Antología. Asimismo, debo agradecer á los editores Sres. Perlado, Paez y Compañía, la autorización para reproducir el Ofertorio de Eslava, al Sr. Dotesio por la *Elección* de Arriola, á las Sras. Hijas de Gorriti por la *Marcha fúnebre* del ilustre Maestro Tolosano, al Sr. D. Prudencio Balerdi por la *Entrada* de su inolvidable hermano D. Victoriano, y al Sr. Bertarelli por la *Fuga* de Olmeda.

Quiera Dios bendecir nuestros afanes y conceder á los artistas españoles de música sagrada grandes alientos para llevar á cabo toda esta empresa restauradora en pro del arte y de la dignidad del culto.

N. OTAÑO, S. J.

Colegio de San Francisco Javier, de Oña (Burgos), 30 de Mayo de 1909. Día de Pentecostés.

sincère gratitude les généreux amis qui ont travaillé à cet ouvrage; les avantages que l'art organique espagnol tirera de cette anthologie seront dûs à leurs efforts et à leur coopération. Je dois aussi des preuves de la plus grande reconnaissance aux éditeurs M. M. Perlado Páez et Cie., pour l'autorization qu'ils ont bien voulu m'acorder de reproduire ici l'offertoire d'Eslava, à M. Dotesio pour l'élévation d'Arriola, à Mmes. les Filles de Gorriti pour la marche funèbre de l'illustre Toulousain, à M. l'Abbé Prudence Balerdi pour l'*Entrée* de son inoubliable frère Victorien, et à M. Bertarelli pour la Fugue de Olmeda.

Que Dieu bénisse nos efforts et qu'il envoie aux artistes espagnols en musique sacrée un courage plein d'enthousiasme, afin de conduire à bon terme cette entreprise restauratrice en faveur de l'art et de la dignité du culte.

N. OTAÑO, S. J.



# Biografías y notas aclaratorias de los autores comprendidos en esta obra

1).—**R. P. JOSE ALFONSO, S. J.**—Nació en Alcañiz en Agosto de 1867. Bajo la dirección primero de su señor padre D. Baltasar, y luego de su señor tío D. Juan Alfonso, Maestro de Capilla de Palencia y de D. Marcos Calzada, organista de aquella Catedral, hizo con notable aprovechamiento sus estudios musicales de solfeo, piano, órgano y composición. Dedicado á la carrera eclesiástica, hizo oposiciones *ad meritum* á la plaza de organista de la Catedral de Valladolid y fué sucesivamente organista de la de Segovia y Maestro de Capilla de Santiago, hasta que en 1894 ganó con muchos elogios el magisterio de la Catedral de Madrid, donde sus talentos y virtud resplandecieron notablemente. Llamado por Dios á la Compañía de Jesús, en la que ingresó en 1903; actualmente reside en el Colegio de PP. Jesuitas de Sevilla como profesor distinguido y director de música justamente apreciado y celebrado. Su intervención en el Congreso de Sevilla fué felicísima y de sus grandes conocimientos musicales están bien persuadidos cuantos de cerca le han conocido y tratado.

2).—**JOSE MARIA BEOBIDE.**—Natural de Zumaya (Guipúzcoa) donde nació en 1884, hizo sus primeros estudios en aquella encantadora población de la costa Cantábrica, para continuarlos en el Conservatorio Nacional de Madrid y perfeccionarlos con los Maestros Roderica y Brescia. Joven aún, obtuvo la plaza de organista en el Colegio de PP. Jesuitas de Quito (Ecuador) y en aquella capital americana fueron reconocidos sus talentos, mereciendo ser nombrado profesor de piano y solfeo en el Conservatorio. Habiendo regresado recientemente á su país natal, sigue dedicado al arte, en que promete ser excelente maestro.

3).—**IGNACIO BUSCA DE SAGASTIZABAL.**—Nació en Zumárraga (Guipúzcoa) el 14 de Octubre de 1868. Sus estudios musicales comenzaron en su villa natal bajo la dirección del excelente organista D. Juan Luis de Leturia. Trasladado en 1882 á Tolosa, dedicóse á los estudios del bachillerato que alternaba con los de armonía, teniendo

por profesor al distinguido Maestro Gorriti, organista de aquella población. Habiendo estudiado la filosofía en Salamanca, trasladóse en 1887 á Madrid y en el Conservatorio cursó la composición con el Maestro Arrieta, el piano con el Maestro Mendizabal y el órgano con el Maestro Jimeno. Todavía para perfeccionar sus estudios púsose bajo la dirección del ilustre Maestro D. Enrique Morera, adquiriendo así su talento toda la solidez y fuerza que se descubre en sus ya numerosas obras de género religioso y profano. En la corte fué algún tiempo organista de la parroquia de Santa Bárbara y ha sido el fundador y director del coro de la Congregación de San Luis por espacio de diez años. Allí continúa el benemérito Maestro dedicado á la composición y á un trabajo tenaz y fructuoso.

4).—**JOSE CUMELLAS RIBÓ.**—El Maestro Cumellas, nació en Barcelona en 1875. Discípulo del Conservatorio de aquella capital, hizo sus estudios bajo la dirección de los Maestros Lamote de Grignon y Costa Nogueras (piano), Nicolau (armonía y composición), Sánchez Gavaynach (Teoría é Historia de la música). Habiendo ingresado más tarde en la Escuela Municipal de música, continuó la composición con el Maestro Nicolau y el contrapunto, fuga y órgano con el Maestro Daniel. En los certámenes del Orfeo Catalá de 1906 fué agraciado con un primer premio por sus «Melodías originales para canto y piano». El Maestro Cumellas es autor de numerosos motetes, piezas de órgano y piano, coros á varias voces, melodías y canciones populares. Actualmente desempeña el cargo de profesor de solfeo, armonía, contrapunto y fuga, en la Academia Ainaud de Barcelona; Maestro de Capilla, organista en la Iglesia de los PP. de San Felipe Neri (Gracia); Maestro sustituto de la Asociación Musical de Barcelona y segundo organista del teatro del Liceo.

5).—**BERNARDO DE GABIOLA.**—Nació en Durango (Vizcaya) en Agosto de 1880. Su decidida pasión por la música le hizo abrazar esta carrera no sin vencer antes grandes contrariedades, superadas fe-

lizmente con la intervención del Maestro Zubiaurre, íntimo amigo de su familia, quien con su autoridad consiguió que el joven Gabiola siguiera en el Conservatorio de Madrid los estudios que había comenzado con su mismo hermano, organista de Santa María de Durango. En Madrid, y ya discípulo en las clases de Tragó y Fontanilla, obtuvo los primeros premios de piano y armonía y siguió estudiando el contrapunto y órgano hasta que en 1902, habiendo anunciado la Excm. Diputación de Vizcaya una pensión sencilla y otra superior para estudios musicales, obtuvo por unanimidad esta última en órgano y composición. Aquel mismo año se dirigió al Conservatorio de Bruselas donde amplió sus conocimientos, teniendo á Mailly por profesor de órgano y á Tinel en contrapunto y fuga. En 1905 ganó el primer premio de órgano en los concursos del Real Conservatorio de Bruselas y vuelto á España se hizo aplaudir como habilísimo organista en los conciertos de la Filarmónica de Bilbao.

Todavía se dedicó al estudio de la composición bajo la dirección del Maestro Arín, y en 1906 se le confió la Banda Municipal de San Sebastián, de la que es actualmente Director. El Maestro Gabiola ocupa uno de los primeros puestos entre los organistas españoles, y sus talentos han sido justamente aplaudidos en los Congresos de Valladolid, Sevilla y en las audiciones y conciertos de San Sebastián.

6).—**ALBERTO DE GARAIZABAL.**—Es natural de San Sebastián, donde nació en 1876. Discípulo predilecto y aventajadísimo del Maestro D. Bonifacio de Echevarría, con él hizo todos sus estudios de órgano y composición, y con él practicó esta carrera en la iglesia de San Vicente de aquella ciudad hasta 1895, año en que fué nombrado organista de la parroquia de Zumárraga (Guipúzcoa), donde sigue acreditadísimo como profesor, organista y director de la Banda Municipal.

Como compositor es el Sr. Garaizabal autor de numerosas obras de género religioso y pianístico, muchas de ellas todavía inéditas.

7).—**VICENTE MARIA DE GIBERT.**—Nació en Barcelona en Abril de 1879. Muy pequeño aún, aprendió con una hermana suya los primeros rudimentos de música, que luego perfeccionó con D. Claudio Martínez Imbert. Dedicado á estudios mercantiles, no comprendió bien su verdadera vocación hasta 1895 en que Vicente D'Indy dirigió en Barcelona la serie de Conciertos Históricos, que para el Sr. Gibert fueron un verdadero llamamiento. Dedicado al estudio de la composición en los períodos menos crudos de una enfermedad de carácter nervioso, comenzó en 1900 con toda seriedad la carrera musical bajo la dirección del Maestro Millet, y en 1904 ingresó en la «Schola Cantorum» de París, donde permaneció por tres años trabajando la composición con su director el Maestro D'Indy, el contrapunto y fuga con Tricon, y Philip, el órgano con Decaux y el canto gregoriano con Gastoué.

En 1908 ha sido nombrado profesor de órgano en el *Orfeó Català* de Barcelona, y en las fiestas de esta asociación y en los conciertos

del *Palau* de la Música Catalana los trabajos del Maestro Gibert han sido repetidas veces aplaudidos y premiados.

8).—**JESUS DE GURIDI.**—Nació en Vitoria en Septiembre de 1886. Discípulo primero del Sr. Sáinz-Basabe, en Bilbao, estudió el contrapunto, fuga, composición y órgano en París con Decaux, D'Indy y Tricon (1904-1905), y en Bruselas con Jonguen (1906-1907). En 1908 cursó en Colonia estudios especiales de instrumentación con Neitzel, y actualmente reside en Bilbao como profesor de la Academia Filarmónica Vizcaína. En el último Congreso de Música de Sevilla dióse á conocer como organista de gran altura. Como compositor poco ha hecho hasta ahora en el género religioso, pero en el profano son ya numerosas sus obras de orquesta, diversos instrumentos, canto, etc., y por ellas puede colocarse á este joven maestro entre los más elevados compositores de nuestra nación.

9).—**JUAN BAUTISTA LAMBERT.**—Nació en Barcelona en 1884. A los nueve años ingresó en el coro de la Catedral como infantil, y á los doce emprendió seriamente los trabajos de composición, órgano y piano con los Maestros Mas y Serracant, Socías y Roig. Propiamente los estudios de alta composición los ha llevado á cabo el Maestro Lambert solo, con sus propias fuerzas, siguiendo atentamente á Bach, á Schumann, á Wagner, á C. Franck, de quien se considera ferviente discípulo. Sus maestros de contrapunto práctico han sido Victoria, Guerrero, Morales, Palestrina, y en su estudio ha empleado las mejores horas de trabajo. El Maestro Lambert ha obtenido en distintos concursos 42 premios, y sus obras de género religioso, de una novedad y encanto singular, acreditan y honran la joven escuela española de música sagrada. Desde 1905 Lambert desempeña el cargo de Maestro Director del Teatro Principal, y es además organista de la iglesia de los PP. Escolapios de San Antón.

10).—**DOMINGO MAS Y SERRACANT.**—Nació este preclaro Maestro en Barcelona, año de 1866. Principió sus estudios en la escolanía de la Catedral, en donde ocupó el puesto de niño de coro por espacio de algunos años: luego pasó á ser maestro de dicha escolanía. Su educación artística la cuidaron los Maestros Marraco, Candí (órgano); Bau (piano); Balart, Pedrell y Morera (armonía, contrapunto, fuga é instrumentación). En 1884 y 1885 ganó el segundo y primer premio de piano en los concursos Bau. Desde 1888 á 1895 fué organista de la parroquia de San Agustín, y desde esa fecha viene siendo Maestro de Capilla de San Pedro. Desempeña también desde 1904 el cargo de organista y Director del Colegio de PP. Jesuitas. Durante la permanencia del Maestro Crikboon en Barcelona fué en su academia subdirector y profesor de solfeo superior, teoría y armonía, y actualmente tiene los mismos cargos en la Academia Granados.

Sus méritos han sido reconocidos en algunos concursos, y sus obras



de música religiosa y profana, ya numerosísimas, bastan para acreditar al Maestro Mas y Serracant, una de las simpáticas figuras de la restauración musical religiosa de España.

11).—**EDUARDO MOCOROA.**—Nació en Tolosa (Guipúzcoa) en Octubre de 1867, y en aquella culta población hizo desde niño todos sus estudios musicales de piano, órgano y composición con maestros cuyos puestos ahora ocupa, cuando aquéllos han pasado á mejor vida. Las primeras lecciones de música las recibió de D. Modesto Letemendia, pero su perfeccionamiento y desarrollo completo se debió al insigne Maestro Gorriti, el conocidísimo profesor de Tolosa y celebrado organista de la parroquia de Santa María.

Gorriti fué su Maestro de piano, órgano, armonía, contrapunto y fuga, y justo es confesar que el Maestro hacía un gran aprecio de este su aventajado y fiel discípulo. Mocoroa sucedió á D. Rufo Montilla en la Dirección de la Academia y Banda Municipal, y en 1896, á la muerte de Gorriti, ocupó su puesto de organista y Maestro de Capilla de Santa María. En 1901 se formó el *Centro Musical Tolosano*, y nombrado Director de esta Sociedad ha obtenido con su orfeón triunfos extraordinarios en diferentes concursos. El Maestro Mocoroa ha compuesto gran número de obras religiosas y orfeónicas, y como profesor goza de merecida fama en la provincia de Guipúzcoa.

12).—**D. FEDERICO OLMEDA, Presbítero.**—Nació en 1865 en Burgo de Osma (Soria). Niño aún empezó primero el estudio de solfeo y canto, y luego el de piano y órgano bajo la dirección del organista de aquella Catedral. El Maestro Sáinz le inició en el estudio de la composición, que Olmeda continuó solo con increíble empeño y con una constancia heroica. En 1887 hizo oposiciones á la plaza de organista de la Catedral de Tudela, y en 2 de Diciembre del mismo año tomó posesión del beneficio con cargo de organista de la Catedral de Burgos. «Aquí es donde Olmeda—al decir de un biógrafo suyo—(1) desarrolló todas las energías de su vida artística, y aunque ya desde antes había empezado á componer, el período más activo de su producción musical se cierra entre los años 1889 á 1900». Como compositor abordó todos los géneros de música, y su fecundidad pasmosa da bien á entender el carácter agitado y emprendedor del Maestro.

En el órgano es donde acaso brillaron más sus facultades.

Son muy dignos de estudio sus preludios, versos y otras obras de mayores proporciones, como la *Oda-Fuga* y la *Fuga á cuatro*, etc. Precisamente al dársele cuenta del proyecto de esta Antología, estaba el malogrado Maestro bien ajeno de pensar que no vería su terminación. También él tuvo la idea de continuar el *Museo Orgánico* de Eslava, y por lo visto había reunido con este objeto crecido número de materiales. Todo esto prueba que «Olmeda ha sido un hombre infatigable; y com-

poniendo, escribiendo artículos y libros y tramando proyectos, en cuya realización ponía su alma entera, se ha pasado la vida».

En Burgos fué Director de la Academia Municipal de Música, Director artístico honorario de la Sociedad coral Orfeón Buralés, Director del orfeón *Santa Cecilia*; pero el ambiente de esta ciudad no era el más á propósito para llenar sus aspiraciones artísticas, y Olmeda se lanzó á diversas oposiciones, en que la suerte no le favoreció mucho; por fin consiguió el cargo de Maestro de Capilla de las Descalzas Reales de Madrid; y aquí, en espera de conseguir otros puestos, le sorprendió la muerte el día 11 de Febrero de este año de 1909. Justo es que tributemos á este infatigable artista los elogios á que su laboriosidad se ha hecho acreedora.

13).—**NEMESIO OTAÑO, S. J.**—Nació en Azcoitia (Guipúzcoa) en 1880. Sus primeros maestros de solfeo y piano fueron D. Juan María Echániz, organista de Azcoitia y D. Benito S. de Cortázar, organista de Escoriaza. A los nueve años empezó con seriedad el estudio del piano y del órgano, teniendo por maestros, entre otros, á D. Faustino Sarasola, aventajado discípulo del Maestro Gorriti. Entró en la Compañía de Jesús en 1896, siendo organista y director en varios colegios. Desde 1903 á 1907 completó sus estudios de composición en Valladolid, bajo la dirección de los Maestros D. Vicente Goicoechea, D. Jacinto Manzanares, y sobre todo del insigne Maestro madrileño D. Vicente Arregui.

14).—**MARTIN RODRIGUEZ.**—Nació en Pamplona en 1871. Hizo sus primeros estudios de solfeo, piano y armonía, en la Academia Municipal de la misma ciudad, continuándolos solo y obteniendo siempre las mejores notas. Fué profesor de música de los Colegios de PP. Jesuitas de Carrión de los Condes y Gijón, organista de Beasáin (Guipúzcoa), y desde 1901 es organista de Valmaseda (Vizcaya), cargo que consiguió saliendo vencedor entre 21 aspirantes á dicha plaza. El Maestro Rodríguez se ha dedicado con gran ahínco á la composición de la música religiosa vocal y orgánica, y por sus sólidos conocimientos y talentos puede aparecer en primera fila entre nuestros maestros y organistas.

15).—**JOSE SAINZ BASABE.**—Este eminente Maestro nació en Vitoria el año 1869. Muy niño entró como tiple en la capilla de la parroquia de San Pedro, y luego se trasladó á Madrid para dedicarse al estudio del violín y de la composición. A los 19 años hizo oposición á una plaza de músico mayor, y un año más tarde obtuvo por oposición la pensión de Roma.

Viajó por Italia, Francia y Bélgica para perfeccionarse en toda suerte de estudios musicales, y al constituirse la Banda Municipal de Bilbao, fué nombrado, previa oposición, director de la misma, distinguiéndose por sus trabajos, que señalaban un talento vigoroso y profundo. El Maestro Sáinz Basabe, ha compuesto muchas obras de variado carác-

(1) P. Luis Villalba, *La Ciudad de Dios*, 5 de Abril de 1909.

ter, que su rara modestia se empeña en no darlas á conocer todo lo que ellas se merecen. En la actualidad se dedica á la composición de una ópera vascongada.

Es profesor de armonía, contrapunto y fuga de la Academia Vizcaína de Música, y del Colegio de Sordo-mudos de Deusto, patrocinada por la Sociedad Filarmónica.

**16).—D. SANTIAGO TAFALL, Presbítero.**—Nació en Santiago de Galicia en Enero de 1858. Estudió la música junto con el manejo del violín con su señor padre, profesor de la Capilla y organero, primero de Burgos y después de Santiago. Dedicóse con más ahínco al violín con el Maestro de aquella Catedral D. Hilarión Courtier y desde los diez años hasta los veintidós, ocupó el puesto de violinista en la Catedral y dió varios conciertos con suma aceptación en los teatros de Galicia. Los estudios de piano, armonía y composición los hizo con su hermano D. Rafael Tafall, organista distinguido. Ganó por oposición en 1881 la plaza de organista de la Catedral de Santiago y acabó con la carrera eclesiástica sus primeros estudios de bachillerato y Derecho. En 1895 substituyó al P. José Alfonso en el magisterio de capilla de aquella Catedral, cargo que desempeñó hasta 1898, en que fué promovido á Capellán Real de Granada y en 1899 fué nombrado canónigo de Santiago, donde actualmente reside. Sus composiciones, en su mayor parte inéditas, son numerosas y el influjo del Sr. Tafall en Santiago no puede ser más benéfico para la música religiosa, cuya reforma promueve con todo celo.

**17).—LUIS URTEAGA.**—Nació en Villafranca de Guipúzcoa, en Diciembre de 1882. Dedicado de lleno al estudio de la composición, salió discípulo aventajado de piano, órgano, armonía, contrapunto y fuga, del Maestro D. Martín Rodríguez. En 1904 fué nombrado organista de Berástegui (Guipúzcoa) y desde 1905 es organista de Zumaya, donde reside dedicado con gran aplauso á su cargo y á la enseñanza de la música. Organista y compositor de grandes prendas, sus trabajos empiezan ahora á ser conocidos y alabados.

**18).—D. JULIO VALDES GOICOECHEA, Presbítero.**—Nació en Vitoria en 1877. Dedicado desde joven á los estudios de la carrera eclesiástica, que alternaba con los de música, en su formación artística ha intervenido como factor principal, la influencia de su señor tío don Vicente Goicoechea, maestro ilustre de la Catedral de Valladolid y compositor de extraordinario talento. Ha sido también discípulo de don Joaquín María de Velasco, organista de Lequeitio y del Maestro Sáinz Basabe, de Bilbao. Valdés ejerció durante los estudios de teología, el cargo de director de coro de los Seminaristas externos de Vitoria y luego de ordenado sacerdote, ganó por oposición la plaza de organista de Elorrio (Vizcaya). Ultimamente reside en San Sebastián; pero afanoso de perfeccionarse en todas las formas de composición religiosa, ha

ido este año de 1909 á la célebre escuela de música religiosa de Ratisbona, para trabajar bajo la sabia dirección de los Haller, Haberl y demás insignes cecilianos alemanes.

Las composiciones de Valdés revelan un temperamento excepcional y un perfecto conocimiento del género sagrado, al que se dedica exclusivamente.

**19).—P. LUIS VILLALBA, O. S. A.**—Nació en Valladolid en 1873, de una familia en que la música se cultiva con verdadera pasión é inteligencia. Entró en la ilustre orden Agustiniiana en 1887, y con vocación decidida por el arte, alternó la carrera eclesiástica, la Licenciatura y el Doctorado de Filosofía y Letras con los estudios de música, en que tuvo por Maestros á Tragó (piano) y á Pedrell (composición). Desde hace unos diez años es Maestro de Capilla del Real Monasterio del Escorial. El P. Villalba es un eminente investigador de nuestra antigua literatura musical y sus estudios sobre los clásicos organistas españoles han sido colmados de elogios. Distinguido crítico y compositor, su nombre ha figurado honrosamente en los Congresos de Valladolid y Sevilla.

## Apéndice = = =

**D. MIGUEL HILARIÓN ESLAVA, Presbítero.**—Nació en Burlada de Navarra el 21 de Octubre de 1807 y murió en Madrid el 1.º de Mayo de 1886. La biografía de este eminente maestro, uno de los que más influencia han ejercido en España en el pasado siglo, es de sobra conocida para que nos ocupemos de él largamente. Niño aún entró en el Colegio de infantes de la Catedral de Pamplona, estudiando el solfeo con D. Mateo Jiménez y el piano y órgano con D. Julián Prieto, quien le inició en la armonía y composición; completó estos estudios con las lecciones que más tarde le dió el Maestro Secanilla. En 1828 obtuvo el magisterio de Burgo de Osma y en 1832 ocupó el mismo puesto en la Catedral de Sevilla, ordenándose poco después de presbítero. Aquí empezó á estudiar las obras de aquellos sus inmortales predecesores en aquella capilla, Guerrero y Morales. En 1844 obtuvo por voto unánime del jurado la dirección de la Real Capilla de Madrid y poco después fué nombrado profesor de composición de la escuela nacional é inspector de sus enseñanzas, y más tarde director de ella.

Conocidos son los miserables tiempos que corrieron para el arte español en vida de Eslava; por eso aquella decadencia fatal y aquel gusto depravado influyeron notablemente en las innumerables obras del Maestro, que, con todo, se levantan sobre todas las de sus contemporáneos y se distinguen entre todas á primera vista. No es posible admitir hoy indistintamente las composiciones de Eslava, y contadas son las que pueden señalarse como modelos de dignidad y gravedad religiosa. El mismo Maestro confesaba que no podía substraerse á la influencia de su época.



Pero es necesario confesar, y debemos reconocerlo, que á Eslava debe España una buena parte de la resurrección artística que desde su muerte se viene sintiendo cada día más vigorosa. Hombre de energías inmensas, talento claro y reposado, empezó á promover todos los ramos del arte y señaló nuestras pasadas grandezas; y si por falta de medios y de ambiente no acertó en todo, abrió el camino que debía llevar á sus sucesores á la restauración y al engrandecimiento. Toda la generación actual, puede decirse, se ha educado en sus tratados didácticos, que para aquellos tiempos, son de una bondad indiscutible. La publicación de su *Lira Sacro-Hispana* (1852) el *Museo Orgánico*, (1856), la *Gaceta Musical de Madrid*, con sus defectos, disculpables ciertamente, si se atienden las circunstancias en que se publicaron, son la base de la organización sería de nuestros estudios.

Del *Museo Orgánico* hemos entresacado la obra incluída en este apéndice. En esta colección de Eslava, verdadero monumento de nuestra decadencia, puede observarse la cultura de nuestros más renombrados organistas del siglo pasado y la absoluta falta de conocimientos del género religioso orgánico que revelan aquellas páginas. El mismo Eslava, sincero en sus apreciaciones, reconocía que «había muchas composiciones que no estaban escritas con todas las condiciones establecidas en las bases.» Y al publicarlas para «no desairar á ninguno» confesaba y declaraba que aun reconociendo *el mérito* de ellas, «*hay varias que son más propias del género de piano que del de órgano.*» (*Museo Orgánico Español*, segunda parte, página 143).

**JUAN AMBROSIO DE ARRIOLA.**—Nació este insigne músico en Elorrio (Vizcaya) el 7 de Diciembre de 1833 y en aquella población murió prematuramente en 8 de Abril de 1863, cuando empezaba á tenerse las mejores esperanzas de su talento y dotes excepcionales. Poco hemos podido averiguar del Maestro Arriola, á pesar de la cooperación valiosísima en estas investigaciones de nuestro amigo D. Ladislao de Echaguiel. Se sabe que fué aventajadísimo discípulo de Eslava, quien tenía al joven Arriola en grande aprecio, consultando con él sus dudas y sometiendo al examen del discípulo las más escogidas composiciones del Maestro. Por algún tiempo debió permanecer Arriola en París, pero vuelto á su pueblo natal, no tardó la muerte en sorprenderle. La generosidad del editor Sr. Dotesio, ha puesto en nuestras manos las obras religiosas que de Arriola se han editado. En sus ofertorios, elevaciones, plegarias y en una bonita misa á tres voces, se ve desde luego un compositor que no sigue los malos ejemplos de los maestros contemporáneos, que ha estudiado los autores clásicos y que, aun concediendo algo al mal gusto reinante, comprende la seriedad de la música sagrada y trata de ofrecer á Dios los más escogidos frutos de su genio privilegiado. En 1901 la villa de Elorrio, para perpetuar la memoria de tan esclarecido hijo, bautizó con el nombre de *Calle de Ambrosio de Arriola*, la que era antes *Calle de la Plaza*.

**FELIPE GORRITI Y OSAMBELA.**—Nació en Huarte-Araquil (Navarra) el 23 de Agosto de 1839, y murió en Tolosa (Guipúzcoa) el 12 de Marzo de 1896. Su primer maestro fué su padre D. León Gorriti. A los diez años se trasladó á Pamplona para estudiar bajo la dirección de D. Mariano García; luego cursó dos años en Tolosa con el Maestro D. Cándido Aguayo, y á los diez y seis años, en vista de sus extraordinarias facultades fué llevado al Conservatorio de Madrid (1855) para ser discípulo de D. Hilarión Eslava, que siempre le distinguió con sin igual afecto. Ganó luego la plaza de organista de Tafalla, y en 1867 obtuvo la plaza de Director y organista de Santa María de Tolosa. Siguiendo la costumbre de sus antecesores, abrió su colegio de estudios musicales, cuyas clases crecían de día en día, á medida que la fama del ilustre Maestro se propagaba con sus obras religiosas, de un estilo particular y atractivo, aunque poco en consonancia con las normas de la música sagrada. La aceptación que han tenido sus misas, motetes, piezas de órgano y la gran influencia que ellas han ejercido en nuestros organistas es cosa demasiado sabida: afortunadamente se va conociendo que no es ese el verdadero camino del arte religioso, aunque esas obras fueran, no hace mucho, lo más serio y escogido que en nuestras iglesias se oía. *La Marcha Fúnebre*, que se publica en el apéndice, reúne admirablemente todas las propiedades del estilo de Gorriti, y es una buena muestra del género que manejaba el Maestro en sus notables improvisaciones de órgano, que más de una vez pudimos apreciar.

**VICTORIANO DE BALERDI.**—Este modesto y distinguido Maestro nació en Amézqueta (Guipúzcoa) el 11 de Enero de 1870, y murió en Mondragón el 9 de Mayo de 1903.

A los siete años empezó el estudio del solfeo con D. Juan José Oñaederra, organista de Alegría, y continuó sus estudios en Tolosa, bajo la dirección del Maestro Gorriti hasta el año 1883, en que se trasladó al Conservatorio de Madrid, teniendo á Mendizábal por profesor en el piano, á Hernando en armonía y á Grajal y Arrieta en composición. En Julio de 1888 ganó por oposición la beca que la Excm. Diputación de Guipúzcoa concedió, y acabados sus estudios, regresó de Madrid en 1892. Este año obtuvo por oposición la plaza de organista de Mondragón, y en ese puesto llamó Dios á mejor vida á este simpático modelo de organistas católicos, que hubiera sido actualmente maestro consumado y compositor elevado, á juzgar por las obras que escribió en su breve carrera. Su estilo se acerca á veces al género de su maestro Gorriti, pero la moderna escuela francesa de órgano fué la que más influyó en el género orgánico que cultivó con gran acierto. Manejaba el órgano moderno con notable destreza, y todavía conservamos la impresión que al oírle experimentamos alguna vez.

N. OTAÑO, S. J.





# INDICE

## Autor

## Título de la obra

## Páginas

Alfonso (P. José) S. J . . . . .	Andante quasi adagio. . . . .	3
Boebide (José María) . . . . .	Final . . . . .	7
Busca de Sagastizabal (Ignacio). . . . .	Melodía para órgano . . . . .	11
« » » . . . . .	Procedamus in pace . . . . .	14
Cumellas Ribó (José) . . . . .	Praeludium . . . . .	19
Gabiola (B. de) . . . . .	Fuga para órgano . . . . .	23
Garaizabal (Alberto) . . . . .	Communio . . . . .	28
Gibert (Vicente María de). . . . .	Fughetta . . . . .	31
Guridi (J) . . . . .	Interludio. . . . .	34
Lambert (J. B). . . . .	Preludio—Coral. . . . .	38
Mas y Serracant (Domingo). . . . .	1.—Ofertorio . . . . .	44
» » » . . . . .	II.—Elevación. . . . .	50
» » » . . . . .	III.—Comunión. . . . .	52
» » » . . . . .	IV.—Meditación (en la bemol). . . . .	54
Mocoroa (E) . . . . .	Introducción y fuga . . . . .	57
Olmeda (Federico), Presbítero . . . . .	Dos Interludios breves. . . . .	62
» » » . . . . .	Fuga á 4. . . . .	65
Otaño (P. Nemesio) S. J . . . . .	Adagio . . . . .	72
Rodríguez (Martin). . . . .	Preludio . . . . .	76
Sáinz Basabe (José). . . . .	Interludio. . . . .	87
» » » . . . . .	Largo . . . . .	91
Tafall (Santiago), Presbítero. . . . .	Preludio y Fughetta . . . . .	96
Urteaga Luis. . . . .	Cantabile. . . . .	101
Valdés (Julio), Presbítero. . . . .	1.—Ave, maris stella (4 interludios sobre melodías litúrgicas). . . . .	108
» » » . . . . .	2.—Veni, Creator Spiritus . . . . .	109
» » » . . . . .	3.—Adoro te, devote. . . . .	110
» » » . . . . .	4.—Sacris solemniis . . . . .	111
Villalba (P. Luis) O. S. A. . . . .	Plegaria . . . . .	112
» » » . . . . .	Canción . . . . .	115

## Apéndice

Eslava (Hilarión). . . . .	Ofertorio. . . . .	I
Arriola (A). . . . .	Elevación. . . . .	VIII
Gorriti y Osambela (F). . . . .	Marcha fúnebre. . . . .	XII
Balerdi (V). . . . .	Entrada . . . . .	XVI











# Andante quasi Adagio.

II. Fondos 8. Gamba. Voz Celeste. (Enganchado con el I.)

I. Fondos 4-8-16.

Ped. Bordon 16.

P. José Alfonso S.J.

Nº 1.

Ped. solo

I.

cresc. un poco

Ped. Enganchado al I.

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system has a treble staff, a bass staff, and a lower bass staff. The second system has a treble staff and a bass staff. The third system has a treble staff, a bass staff, and a lower bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, triplets, and dynamic markings like *cresc.*, *accel.*, *rit.*, *dim.*, and *pp*. The key signature is D major (two sharps). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

II. Fondos. Leng<sup>a</sup> 8-16.

(Enganchado al I)

I. Fondos 4-8-16.

II. *pp* Leng<sup>a</sup> 8.

II. *p*

Ped. Fondos 8-16.

*rit.*

I. *f a tempo*



I. Lengª

*ff*

Ped. Enganche al I.

*cresc. molto*

II. sin lengª

I. sin lengª

*dimin.*

*pp*

*rit. molto*

sin enganche

Ped. solo - Bordón 16.

# Final.

José M<sup>a</sup> Beobide.

**Nº 2.** **Marcial.**

Todos los Fondos y Leng<sup>a</sup>  
Teclados enganchados.

*ff*

*ff*

Ped. Enganche al I.

## Andante.

II. *Voz celeste y Gamba. pp*

I. Bordon de 8.

Pedal. Bajos dulces 8-16. Quitar el enganche.

I. Enganchado al II. *pp*

*cresc. ed accel. ritard.*

II. *pp*

*p*

Meter Voz celeste.

## Tempo I.

Todos los Juegos. Teclados enganchados.

I. *ff*

*ff*

Enganche al I.





First system of musical notation, measures 1-6. The music is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo markings are *rit.* (ritardando) at measure 3, *a tempo* at measure 4, and *rit.* at measure 6.

Second system of musical notation, measures 7-12. The music continues with the same piano accompaniment. The tempo marking *a tempo* appears at measure 7. The dynamic marking *p* (piano) is at measure 7. The tempo marking *cresc. ed accel.* (crescendo and acceleration) is at measure 8. The dynamic marking *f rit.* (forte and ritardando) is at measure 9. The tempo marking *p a tempo* (piano and tempo) is at measure 10. The tempo marking *rit. Meter* (ritardando, Meter) is at measure 11. The tempo marking *Voz celeste.* (Voz celeste) is at measure 12. The tempo marking *Tempo I.* is at measure 12. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is at measure 12. The tempo marking *Enganche al I.* (Enganche al I.) is at measure 12.

Third system of musical notation, measures 13-18. The music continues with the same piano accompaniment. The tempo marking *Largo.* (Largo) is at measure 13. The dynamic marking *fff* (fortississimo) is at measure 13. The tempo marking *rall.* (rallentando) is at measure 14. The dynamic marking *fff* (fortississimo) is at measure 15. The tempo marking *rall.* (rallentando) is at measure 16. The tempo marking *Enganche al I.* (Enganche al I.) is at measure 18.

# Melodía para Organo.

Indicación de registros.

En el II. Flauta travesera, Oboe y Fagot.  
En el I. Salicional y Bordón de 8.  
En los Pedales Bajo de 8 y Contrabajo de 16.

Andantino.

Ignacio Busca de Sagastizábal.

*Trémolo.*

Nº 3.

*Andante.*

I.

II.

*Trémolo.*

*p*



(Quítese el Trémolo)

*mf*

*dim.*

*mf*

*cresc.*

*Trémolo* I. II. (Quítese el Trémolo)

*ritardando* II. (*Trémolo*) (*a tempo*)

*accelerando a tempo*

**Procedamus in Pace.**

II. Fondos de 8.) Enganchados.

I. Fondos de 8.)

Pedal 16 y 8 Enganchado al Teclado.

Fuga - Marcha.

I. Busca de Sagastizábal.

Tiempo de paso de procesión.

Nº 4.

The musical score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. It is in 4/2 time and consists of three systems. The first system is marked "Tiempo de paso de procesión." and features a treble and bass staff with a grand staff below. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a "Prestant" section with a treble staff and a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "p".



Leng<sup>a</sup> del II.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains a series of chords and melodic fragments, some with slurs. The middle staff is a bass clef, also with a key signature of three flats, featuring a similar harmonic texture. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats, mostly containing whole rests. A bracket labeled 'I.' spans the middle and bottom staves, indicating a first ending. Dynamics include *f* (forte) in the middle staff.

The second system continues the musical piece with three staves. The top staff (treble clef, three flats) shows a more active melodic line with slurs. The middle staff (bass clef, three flats) features sustained chords and some movement. The bottom staff (bass clef, three flats) has a slower-moving line with slurs. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in both the top and middle staves.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff (treble clef, three flats) continues the melodic development. The middle staff (bass clef, three flats) has a more active line with slurs. The bottom staff (bass clef, three flats) has a slower-moving line. A bracket labeled 'II. legato' spans the middle and bottom staves, indicating a second ending. The text 'Oboe y Fondos' is written above the middle staff, indicating the entry of these instruments. Dynamics include *mf* in the top staff.

Trompeta

I.

Tutti 16.

ff

ff

Quitar 16 y lengua del I. poco á poco

I.

ritardando

Fondos de 8 y 4

II. a tempo

II.

Oboe

Trompeta

I.

*legato*

Tutti 16

*ff*

Quitar 16 y lengª del I. poco á poco.

*un poco más vivo*

II. (Fondos) *legato*

*cresc.*

Oboe

I.



This musical score is for a piece titled "Lengua del I." and "Lengua del II." It is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into three measures. The first measure is marked "Lengua del II." and the second measure is marked "Lengua del I." The third measure is marked "16" and "ff". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Quitar el 16

The musical score is written for three staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note. The middle staff uses a bass clef and the same key signature. It begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note. The bottom staff uses a bass clef and the same key signature. It begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a whole rest in the top staff and a half note in the middle and bottom staves. The second measure contains a half note in the top staff and a half note in the middle and bottom staves. The third measure contains a half note in the top staff and a half note in the middle and bottom staves. The fourth measure contains a half note in the top staff and a half note in the middle and bottom staves.

16-Tutti  
(con decisión)

*cresc. molto*

*ff*

*fff*

*un poco largo*

# Praeludium.

José Cumellas Ribó.

III. Teclado. Fondos 8, 4 y 2.  
II. Teclado. Fondos 8 y 4.  
I. Teclado. Fondos 8.  
Pedal. 16, 8 y 4.

Nº 5. Con moto. (♩ = 72)

The musical score is written for three keyboards (I, II, III) and a pedal. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of "Con moto" and a quarter note equal to 72 beats. The second system shows the middle section with a change in texture and dynamics. The third system shows the final section with a forte dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, f).

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has first ending (I.) marked *p* and second ending (II.) marked *cresc.*. Bass staff has first ending (I.) marked *p* and second ending (II.) marked *f*. A bracket labeled "Meter - 4 -" spans the first ending of the bass staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has first ending (I.) marked *ff* and second ending (II.) marked *ff*. Bass staff has first ending (I.) marked *ff* and second ending (II.) marked *ff*. A bracket labeled "Meter - 4 -" spans the first ending of the bass staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has first ending (I.) marked *cresc.* and second ending (II.) marked *Menos.*. Bass staff has first ending (I.) marked *cresc.* and second ending (II.) marked *Menos.*. A bracket labeled "Meter - 4 -" spans the first ending of the bass staff. The system concludes with the instruction "Enganche I. y II." and "Quitar Enganche".



*a tempo*

*p*

*a tempo*  
16-8 y 4

Quitar enganche

II. *p*

III.

II. *cresc.*

*f*

Meter 4 -

enganche con I.

The musical score is written for guitar and piano. It begins with a piano introduction in 16-8 y 4 time, marked 'a tempo' and 'p'. The guitar part is indicated by 'Quitar enganche'. The piano part features a series of chords and moving lines. The second system shows a piano solo with three variations (II, III, II) and a crescendo. The third system shows a guitar part with a forte dynamic and a meter change to 4/4, ending with a return to the first variation.

First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*) and a dynamic marking of *IIp*. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a measure marked *III.* and a dynamic marking of *f*. Below the bottom staff, the instruction "Quitar enganche" is written.

Second system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*) and a dynamic marking of *f*. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *f*. The system concludes with a measure marked *II.con III.* and a dynamic marking of *IIp*.

Third system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a marking *I.con II.y III.*. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *ff* and a marking *32-16-8-4*. The system concludes with a measure marked *rall. molto*. Below the bottom staff, the instruction "Enganche con los teclados" is written.

III. Juegos de Fondos 8 y 4.  
 II. id. id. de 8. } enganchados.  
 I. id. id. de 8.  
 Pedal. id. id. de 16 y 8.  
 Enganche al I.

Al ilustre y virtuoso Maestro Alphonse Mailly.

23

# Fuga para Órgano.

B.de Gabiola.

Nº 6. Allegro moderato.



Prestant 4  
 Meter Montre 8, Prestant y  
 cerrar ecos  
 simplificado para cerrar los ecos  
 Principal de 4  
 Montre 8 y Principal 4  
 abrir ecos del III.

The musical score is organized into three systems, each consisting of three staves. The first system features a Treble staff with complex melodic lines, a Bass staff with simpler accompaniment, and a lower Bass staff with rhythmic patterns. Annotations include 'Prestant 4' at the beginning, 'Meter Montre 8, Prestant y' at the end, and 'cerrar ecos' with a wedge-shaped symbol. The second system is labeled 'Principal de 4' and continues the melodic and rhythmic themes. The third system is labeled 'Montre 8 y Principal 4' and includes the instruction 'abrir ecos del III.' with a wedge-shaped symbol. Fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulations (e.g., ^, U) are clearly marked throughout the score.

En el III. Octavín y Leng<sup>a</sup>  
En el I. Prestant de 4.

*f*

Trompeta de 8

Doublette y Quinta del I.

Leng<sup>a</sup> del II.

Clairon de 4

Cornet del I.  
y Octavín del III.

Clairon 4 del I.

Trompeta

Lleno

Bombarda y  
Montre de 16

*crescendo* *molto*

*ff* *abriendo los ecos*

*rit.*

*Largo*  
*ten.*



Meter los 16 y 2, Lengã, Montre  
de 8 y Prestant de 4 del I. y  
Lengã del II.

(Ecos Cerrados)  
*a tempo*

*mf* Meter Lengã

En el I. Montre de 8  
En el III. Octavin

Prestant 4 del I.

Oboe de 8 y Principal de 4 del II.



45

3 1 2

1 2 3 4 1 5

cerrando los ecos

Lengüa del II. y Octavín

*ff*

Trompeta 8 y Clairon 4

Doublette y Quinta

Cornet

Clairon 4

Trompeta 8

acce - le - ran - do

*cresc.*

1 3

abriendo los ecos

cada vez

Llenos.

más

ritard.

molto

*fff*

Tutti 16

Sacar el

32.

# Communio.

Indicación de Juegos. { II. Man. Voz celeste, Gamba, Flauta Harmónica.  
I. Man. Todos los fondos.  
Pedal. Flautado de 8.

Alberto Garaizábal.

Nº 7. Andante.

II. (Todo ligado) *mf* *p*

*f* *dimin.* Enganche al I.

Sacar Fl. 16

*cresc.*

II. Oboe *p*  
*muy ligado*  
*menos movido* Juegos dulces

This system contains three staves. The top staff is for the second oboe, starting with a piano (*p*) dynamic and playing a melodic line with slurs. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, featuring chords and moving lines in both hands.

*mf* *f* *a tempo* *p*  
 Meter Oboe

This system continues the musical piece. The piano accompaniment shows dynamics of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The second oboe part, labeled 'Meter Oboe', enters with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of 'a tempo'.

I. *f* *f*  
 II. Fagot y Ob.  
 Todos los fondos  
 Enganche al I.

This system features a first ending marked 'I.' and a second ending marked 'II. Fagot y Ob.' (Bassoon and Oboe). The piano accompaniment has a forte (*f*) dynamic. The instruction 'Enganche al I.' indicates a connection back to the first ending.

*cresc.* *cresc.* *molto* *ff*  
 Enganche del I. al II.  
 más movido

This system includes crescendos (*cresc.*) in both piano hands and a 'molto' marking. The piano accompaniment ends with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction 'más movido' (more moving). The instruction 'Enganche del I. al II.' indicates a connection from the first ending to the second.



First system of musical notation. The treble and bass staves are connected by a brace. The music is in 2/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking and the words *dimin.* and *ritard.* (ritardando).

Second system of musical notation. It begins with the tempo marking **Tempo I.** and the dynamic *p*. A bracketed instruction *Juegos dulces Manuales enganchados* (I.) is placed above the first measure. The word *molto* appears below the first measure. The system continues with a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand, ending with a *p* dynamic marking.

Third system of musical notation. The right hand features a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The system includes a *f* (forte) dynamic marking in the middle and a *p* (piano) dynamic marking towards the end.

Fourth system of musical notation. It begins with a bracketed instruction *II.* above the first measure. The right hand plays a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with the words *ritard. e dimin.* (ritardando e diminuendo) and *molto*.

# Fughetta.

Vicente M<sup>a</sup> de Gibert.

Andante con moto.

N<sup>o</sup> 8.

I. Juegos suaves de 8.

Ped. 16 - 8 (enganche al I.)



First system of musical notation, measures 1-5. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is empty.



Second system of musical notation, measures 6-10. The right hand continues the melodic development. In measure 10, the right hand has a descending eighth-note scale. The left hand continues its accompaniment. The bottom staff is empty.



Third system of musical notation, measures 11-15. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment. The bottom staff is empty.



Fourth system of musical notation, measures 16-20. The right hand continues the melodic development. In measure 20, the right hand has a descending eighth-note scale. The left hand continues its accompaniment. The bottom staff is empty.





## Interludio.

Indicación de Juegos. <sup>III.</sup> } Fondos de 8 pies. (Lengüetería preparada)  
 I. }  
 Pedal. Fondos de 8 y 16. (Teclados enganchados.)

J. Guridi.

Molto moderato.

Nº 9.

II. *pp dolce*

*ritard.*

- III. Lengª de 8.  
 II. Fondos de 4 = 8.  
 I. Fondos de 4 = 8 = 16.

First system of the musical score, measures 1-3. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *Imf*. The middle staff (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The lower staff (bass clef) contains a single line with the instruction "Enganche al I." and a long note spanning the first two measures.

Second system of the musical score, measures 4-6. The upper staff continues the melodic development with various ornaments and slurs. The middle staff shows a series of chords and rests. The lower staff continues with single notes and rests.

Third system of the musical score, measures 7-9. The upper staff begins with the instruction "Lengª del II." and shows a melodic line. The middle staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The lower staff continues with single notes and rests, including the instruction "Enganche al II." at the beginning.



First system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a piano (*più p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The bottom staff (bass clef) has a *un poco riten.* (un poco ritenuto) marking. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Second system of musical notation. The top staff (treble clef) features a *ff* (fortissimo) dynamic and a *Leng<sup>a</sup> del I.* (Lento del I.) marking. The bottom staff (bass clef) has a *tempo* marking and a *ff* (fortissimo) dynamic with a *Leng<sup>a</sup> del Ped.* (Lento del Ped.) marking. The tempo is marked *largamente* (largely). The key signature is two flats.

Third system of musical notation. The top staff (treble clef) includes a *Meter Leng<sup>a</sup> del I.* (Meter Lento del I.) marking and a *Desenganchar los Teclados* (Disengage the pedals) instruction. The bottom staff (bass clef) has a *Meter Leng<sup>a</sup> del II.* (Meter Lento del II.) marking and a *Meter Leng<sup>a</sup> del Ped.* (Meter Lento del Ped.) marking. The tempo is marked *molto ritard.* (molto ritardando) and *riten.* (ritardando). The dynamic is *p* (piano) and the tempo is *a tempo*. The instruction *cerrar los ecos* (close the echoes) is present. The key signature is two flats.

Meter los fondos de 16 pies

*sempre p*

Gamba

I.

*pp*

Più lento.

Voces Celestes

I. *pp legato*

*pp*

(Meter Voces celestes)

*più p*

I. *p*

*ritard.*

*p*

II. Fondos suaves de 8.  
 I. Fondos de 8.  
 Ped. Fondos de 8 y 16.

Lengüa preparada  
 para los *fff.*

# Preludio - Coral.

J. B. Lambert.

Nº 10. Moderato.



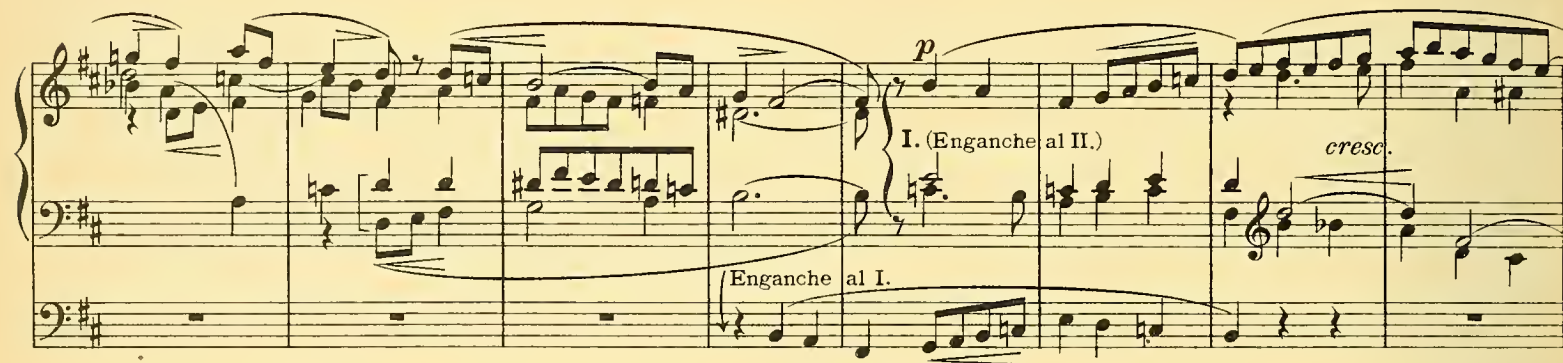
First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music features flowing sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *rall. e dim.*

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with some chromaticism. The bottom staff has a section labeled "Quitar el enganche" (Remove the ornament) with a *pp* dynamic. The system concludes with two endings, marked "I." and "II.", leading to different harmonic resolutions.

Third system of musical notation. The top staff features a *cresc.* (crescendo) leading into a *f* (forte) section with triplet figures. The bottom staff includes a section labeled "Sacar 16" (Take 16), indicating a 16-measure repeat or a specific rhythmic pattern.



First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a first ending bracket labeled 'I.' and a piano dynamic 'p'. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It features a second ending bracket labeled 'II.' and a piano dynamic 'p'. The system concludes with a first ending bracket labeled 'I.' and a piano dynamic 'p'. The tempo marking 'sempre accel. poco' is written below the bottom staff.



Second system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a piano dynamic 'p'. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It features a first ending bracket labeled 'I. (Enganche al II.)' and a piano dynamic 'p'. The system concludes with a first ending bracket labeled 'I.' and a piano dynamic 'p'. The tempo marking 'cresc.' is written below the bottom staff.



Third system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a piano dynamic 'p'. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It features a first ending bracket labeled 'I.' and a piano dynamic 'p'. The system concludes with a first ending bracket labeled 'I.' and a piano dynamic 'p'. The tempo marking 'molto' is written below the bottom staff.

First system of musical notation. The top staff (treble clef) begins with a second ending bracket labeled "II." and a forte dynamic *f*. The middle staff (bass clef) also has a second ending bracket labeled "II." and a *dim.* (diminuendo) marking. The bottom staff (bass clef) contains a single note.

Second system of musical notation. The top staff (treble clef) features a piano *p* dynamic, a pianissimo *pp* dynamic, and a first ending bracket labeled "I." with a *cresc.* (crescendo) and *rall.* (rallentando) marking. The middle staff (bass clef) has a first ending bracket labeled "I." and a *cresc.* marking. The bottom staff (bass clef) contains a single note.

Third system of musical notation. The top staff (treble clef) is marked *a tempo* and includes the instruction "II. Todos los Fondos de 8". The middle staff (bass clef) includes the instruction "I. Todos los Fondos de 8 y 16." and a *cresc.* marking. The bottom staff (bass clef) includes the instruction "sempre cresc." and a *cresc.* marking. The system concludes with a series of six chords in the bottom staff.



First system of a musical score in G major (one sharp). It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A first ending bracket is present in the right hand. The system concludes with a *ppp* (pianissimo) dynamic marking.

Second system of the musical score. It continues the piano accompaniment with various dynamics and tempo markings: *p cresc.* (piano crescendo), *f* (forte), *rit.* (ritardando), *rall.* (rallentando), and *molto y f* (molto and forte). The system ends with a repeat sign and a first ending bracket.

Third system of the musical score, beginning with the tempo marking *Grave.* The piano accompaniment is joined by a vocal part (Gran Coro) marked *fff* (fortissimo). The system features complex chordal textures and a final cadence.

marcado el bajo

This system features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The bass line is marked 'marcado el bajo' (marked the bass). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of several measures of chords and moving lines, with some measures containing fermatas.

rit. molto

fff sempre allargando

rit. molto

fff

Quitar Grand Coro

This system continues the piano accompaniment. It includes markings for 'rit. molto' (ritardando, very much) and 'fff sempre allargando' (fortississimo, always slowing down). The system ends with a measure marked 'Quitar Grand Coro' (Remove Grand Chorus).

a tempo

(Fondos suaves)

II. ppp

pp

rall. molto

Gran Coro I. fff

Lenga Enganches

8-16 (Fondos)

pp

This system begins with 'a tempo' (at the tempo). It includes markings for '(Fondos suaves)' (Soft backgrounds), 'II. ppp' (Pianissimo), 'pp' (Piano), and 'rall. molto' (Ritardando, very much). The system concludes with a measure marked 'Gran Coro I. fff' (Grand Chorus I. fortississimo) and 'Lenga Enganches' (Lengua Enganches). A bracket at the bottom indicates '8-16 (Fondos)'.

II.- Viola, Flauts. 8 y 4

I.- Flautados. 4, 8 y 16

Ped.de transmisión y violón 8 y 16

# I. Ofertorio.

Salve.

Domingo Mas y Serracant.

Nº 11. Adagio.

*pp* II. *ligado*

8

II.

8

*rall.*

*loco*

Tempo I.

Fagot y Oboe.

*pp* II.

*cresc.*



Meter Fagot y Oboe.

*ff* I. teclados enganchados

*pp* II.

*cresc. molto*

II. *pp*

I. *marcado el canto*

Fagot y Oboe.

II. *p*

*cresc.*

I. *f*

Meter Fagot y Oboe.

## Andante.

Flautados de 8 y 4

I. (teclados desenganchados)

*cresc.*

(Enganchar los teclados)

*p*

*cresc. molto*

*allargando*

*ff*

Gran Coro

*dim.*

*p*

Quitar G. Coro

Fagot y Oboe.



First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves with complex chords and melodic lines. Measure 47 is indicated at the end.

Second system of musical notation, measures 5-8. Includes performance instructions: *II. p dolce cresc. poco a poco y un poco affrettando*, *Imf*, *allargando molto*.

Third system of musical notation, measures 9-12. Includes performance instructions: *ff*, *G. Coro*, *dim.*, *Quitar G.C.*

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Includes performance instructions: *dim. sempre*, *Meter 16*.



First system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with a dotted line and the number '8' above it, indicating an eighth-note pattern. The music is marked *pp* (pianissimo). The bass clef staff has a single note in the first measure, followed by rests.

Second system of the musical score. The treble clef staff begins with a rest, followed by a melodic line marked *ppp* (pianissimissimo) and *dolce* (sweetly). The bass clef staff also begins with a rest, followed by a melodic line marked *ppp*. The music is characterized by flowing eighth-note patterns.

Third system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with a bracketed section marked *rall.* (rallentando). The bass clef staff has a melodic line. The system concludes with a bracketed section marked *cresc. tempo* (crescendo tempo), with the instruction *(Fagot y Oboe.)* above it.

Meter  
Fag. y O.

*f*

*p* *sentito*

8

*rall. molto*

*morendo*

*pp*

*ppp*

## II. Elevación.

Andantino.

D. Mas y Serracant.

Viola de gamba y Voz celeste.

Nº 12.

II. *p* *dolcissimo*

Enganche de transmisión.

*rall.*



*tempo*

*p*

*p*

Enganche de transmisión.

*p*

*rit.*

# III. Comunión.

II. - Viola, Violoncello y Flautados 4-8

I. - Flautados 4-8-16

Pedal - 8-16

D. Mas y Serracant.

Nº 13. Andante.

*pp*

*rit.*

The first system contains measures 1 through 8. The treble staff begins with a piano (*pp*) marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with longer note values. A *rit.* (ritardando) marking appears above the treble staff in measure 6.

*a tempo*

*p*

teclados enganchados

The second system contains measures 9 through 16. The tempo marking *a tempo* is placed above the treble staff. The piano (*p*) marking is in the treble staff in measure 10. The instruction "teclados enganchados" (stuck keys) is written in the bass staff in measure 10, pointing to a specific rhythmic pattern. The music continues with similar melodic and harmonic textures.

*rall. e dim.*

*II. p*

The third system contains measures 17 through 24. The marking *rall. e dim.* (rallentando e diminuendo) is placed above the treble staff in measure 18. The marking *II. p* is placed in the treble staff in measure 20. The system concludes with a double bar line in measure 24.



II. Flautados de 8 y 4, Violoncello.  
y Viola de Gamba.  
I. Flautados de 8 p.  
Ped. 8 p.

# IV. Meditación (en la bemol.)

D. Mas y Serracant.

**Nº 14.** *Larghetto.*

*p*

*rall.*

*Algo más movido.*

I. Registros de 16 y 8

Enganchar Manuales y Pedal

This musical score is for a piano and voice piece, page 55. It is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The score is organized into four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part consists of two staves. The first system includes dynamic markings *mf* and *cresc.*. The second system includes a *f* marking. The third system includes a *p* marking and a *II.* section marker. The fourth system continues the piano accompaniment. The vocal line features various melodic phrases, including a prominent one in the first system that is marked *mf* and *cresc.*. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation, with various chordal textures and melodic lines in both hands.

*cresc.* *pp* Poco meno. *dolce* *Tempo* *pp*

I. II. I.

Quitar el 16 y el Enganche al Manual

*Tempo.* *rall.* *pp* *I.* *II.*

*mf* *pp* *cresc. e* *rallargando*

I. II.

*rall. e dim.* *pp*



# Introducción y Fuga

sobre el „Amen” del Credo III (Edición Vaticana.)

- III. Celeste, Gamba y Flauta Harmónica de 8.) enganchados.  
 II. Salicional, Unda Maris y Flauta de 8.  
 I. Flauta Harmónica, Violoncello y Prestant 4.  
 Pedal 16 - 8.

E. Mocoroa.

Nº 15.

Introducción.  
Andante mosso.

III. *p ligado todo*

II.

I.

Ped. enganchado al II.

Ped. enganchado al I.

III.

Leng.  $\downarrow$

*p*

II.

I.

16

III. Fondos de 8  
II. Fondos de 8 } enganchados.  
I. Fondos de 8 y 4

Pedal. 16-8 enganchados al I.

## Fuga.

Moderato.

II.

*p*

I.





Oboe

*f* Leng. del III. *f*

*f*

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs and the same key signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It includes the instruction "Leng. del II." with a downward arrow pointing to the second measure of the top staff. The notation continues with various note values and rests.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. It includes the instruction "Tutti 16" with a downward arrow pointing to the 16th measure of the top staff. The notation features chords and moving lines in all three staves.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. It includes the instruction "ff allargando" with a downward arrow pointing to the 16th measure of the top staff. The notation features chords and moving lines in all three staves, ending with a double bar line.

# Dos Interludios breves.

II. = Gamba, Celeste, Cor de Nuit.  
 I. = Violón 16-8, Flauta Harmónica. } enganchados.  
 Pedal = 16-8.

## I.

D. Federico Olmeda, Pbro.

Nº 16. Andante.

The musical score is written for a piano and a double bass. The key signature is G major (one sharp). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into three systems. The first system is marked 'mf' and 'II.' and includes a 'Pedal' line. The second system includes markings 'cresc.' and 'un poco'. The third system includes markings 'p' and 'I. p'. The score is for a piano and a double bass, with a pedal line for the piano.



First system of musical notation. The top staff is for the piano (p) and the bottom staff is for the celeste (celeste). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *cresc.* (crescendo) and *rit.* (ritardando). The piano part has a *p* (piano) marking. The celeste part has a *p* (piano) marking.

II. = Celeste. Gamba  
 I. = Violón 16, 8, Flauta 8. } enganchados.  
 Pedal. = 16, 8.

## II.

Second system of musical notation, marked *Largo.* The top staff is for the piano (p) and the bottom staff is for the celeste (celeste). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *Largo.* The piano part has a *f* (forte) marking. The celeste part has a *p* (piano) marking.

Third system of musical notation. The top staff is for the piano (p) and the bottom staff is for the celeste (celeste). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *p* (piano). The piano part has a *p* (piano) marking. The celeste part has a *p* (piano) marking.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The middle and bottom staves are grand staves (treble and bass clefs). The music features complex chordal textures and melodic lines. Dynamics include *I. f*, *p*, *II.*, *I. f*, and *pp*. There are also markings for first and second endings.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar complex textures. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *riten.* (ritardando). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals.

Third system of musical notation. It begins with the word *Tempo* above the first staff. The system includes dynamics such as *I. f*, *II. p*, *I. f*, *II.*, *I. p*, and *p*. It also features the instruction *fritard.* (fritardando). The notation includes first and second endings, marked with *I.* and *II.*.

III. = Gamba: Voz Celeste.

II. = Fondos 8 y 16. } enganchados (Preparada Leng<sup>a</sup> de 8 y Gran *ff*)

I. = " " }

Ped. = " " }

## Fuga á 4.\*

D. Federico Olmeda, Pbro.:

Lento non troppo.

Nº 17.

The musical score is written for a four-part fugue. It begins with a treble and bass staff. The first system shows the beginning with a treble and bass staff. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a 'pp' (pianissimo) marking and a 'ff' (fortissimo) marking. The fourth system concludes the piece with a 'pp' marking. Pedal points are indicated with 'Ped.' and 'Man.' (manicé). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

\*Ha sido compuesta sobre motivo dado y sobre condiciones especiales.

Reproducción autorizada por la  
casa propietaria de esta obra  
A. BERTARELLI y C<sup>ª</sup>, Milán.



First system of musical notation. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The system consists of two staves. The upper staff has a fermata over the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff has a fermata over the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line. The dynamic marking *ff* is placed below the lower staff.

Second system of musical notation. The key signature has three flats. The system consists of two staves. The upper staff has a fermata over the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff has a fermata over the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line. The dynamic marking *pp* is placed below the lower staff. The tempo marking *Moderato.* is placed above the upper staff. The marking *Man.* is placed below the lower staff. The marking *tr* is placed above the upper staff.

Third system of musical notation. The key signature has three flats. The system consists of two staves. The upper staff has a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff has a series of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line. The marking *tr* is placed above the upper staff.

Fourth system of musical notation. The key signature has three flats. The system consists of two staves. The upper staff has a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff has a series of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line. The marking *tr* is placed above the upper staff. The marking *(Enganche al III.)* is placed below the lower staff.



First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melody with a repeat sign and first/second endings. The middle staff (bass clef) contains a bass line. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a whole note chord at the beginning.



Second system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melody with a first ending. The middle staff (bass clef) contains a bass line. The bottom staff (bass clef) contains a bass line.



Third system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melody with a first ending. The middle staff (bass clef) contains a bass line. The bottom staff (bass clef) contains a bass line.



Fourth system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melody with a first ending. The middle staff (bass clef) contains a bass line. The bottom staff (bass clef) contains a bass line. The text "Sin enganche" is written below the middle staff, with an arrow pointing to the first ending.

This page of musical notation, numbered 68, contains four systems of piano accompaniment. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'I.' and 'II.'. The first system includes a 'II.' marking above the treble staff and 'I.' markings above the grand staff and the separate bass staff. The second system has a 'p' (piano) dynamic marking in the grand staff. The third and fourth systems continue the musical development with various rhythmic patterns and melodic lines.





First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music includes a melodic line in the treble and a bass line. A fermata is placed over the first measure of the bass line. The tempo marking *rit. e dim.* is written above the treble staff. A second ending bracket labeled *II.* is shown below the treble staff.



Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three flats. The tempo marking *Tempo* is written above the treble staff. The first measure of the treble staff is marked *I. Leng. de 8.* and includes a trill (*tr*) over the eighth note. The bass line is mostly rests.



Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three flats. The music includes a melodic line in the treble and a bass line. A trill (*tr*) is marked over the eighth note in the first measure of the treble staff.



Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three flats. The music includes a melodic line in the treble and a bass line. A fermata is placed over the last measure of the treble staff. The tempo marking *(Enganche al I.)* is written below the bass staff.

Coral.

*ff*

Sáquense todos los juegos *ff*  
Váyase retardando hasta llegar al Largo



**Largo.** Fondos sólo.

II.

III.

Fondos

Fondos 8 y 16.

*mf*

**Vivo.**

Todos los fondos.

I.

Todos los fondos.

**fff** Lengª toda

**fff** Lengª toda



III. Viola de Gamba y Voz Celeste.  
 II. Cor de Nuit y Unda Maris.  
 I. Bourdon y Violoncello. (Enganchados I. y II.)  
 Ped. 8-16

# Adagio.

P. Nemesio Otaño S. J.

Nº 18.

Sacar Flauta Harmónica del II. Sacar Salicional del II. Meter Salicional Meter Flauta Harm.

*cresc. algo más f.* *rit.*

*Tempo* *Voz humana (con trémolo)*

Meter Voz H<sup>na</sup>  
Sacar Mussette

Meter Mussette  
Sacar Voz. H<sup>na</sup>

Meter en el III. Voz H<sup>na</sup>  
y Trémolo.  
Sacar del II. Flauta Harm.,

Sacar  
Flauta de 8'

Sacar del III Mussette  
Con la mano dcha en el III.

Meter Mussette en  
y Salicional en

*cresc.*

*dim.*

Sacar Salicional del II.

En el II.

el III.  
el II.

*un poco acceler.*

*ritard.*

Quitar Enganche  
del I al II.

*tempo*

Sacar Fl<sup>a</sup> Harm<sup>ca</sup> de 8'

En el III. con la M. D.  
Trompeta y Gamba solas con Trémolo.

En el II. *cresc.* *con mucha expresión*

Sacar Flautado 8'

*dim..* *- - - molto* *rit.*

Meter en el III. el Trémolo  
y en el II. el Salicional.

II. *p tempo*

Quitar Fl. de 8'

Sacar Leng<sup>a</sup> y Fondos del III.  
Los Tres Teclados enganchados.  
Pedales de Expresión cerrados.

Sacar Leng<sup>a</sup> y Fondos de 8' y 4' en el II.

*abriendo los dos Pedls. Expr.*

Enganche al I.



Sacar en el I. Doublette, Quintay Cornet.

Clairon

Tromp. Plein Jeu

Bombarda, Montre, Bourdon 16.

*fff*

Sacar Trompeta y Clairon.

Bombarda 16

Ir Metiendo Bombarda 16 y Plein Jeu

Tromp. Clairon y Montre y Cornet

Meter Quinta, Doublette, Prestant 4, y Bourdon 16.

Meter en el I. Montre y Flauta y en el III la Tromp. (M. D.)

I. (Mano Dcha.)

Meter Trompeta y Clairon (Desenganchar.)

Meter en el III. Trompeta

Ir Metiendo Clairon y Octava

Flauta 4 y Mussette Diap. Celeste Flauta 8'

Meter en el II la Lengua

II. (m.i.)

I.

II.

Sacar Flaut. de 8 y 4'

Sacar Voz hum. con Trém.

Meter 8 y 4'

16' Solo

# Preludio

en estilo fugado sobre el Himno „Iste Confessor.“

Indicación de Juegos

{ II. Manual: Fondos de 8 y Oboe.  
I. id. Fondos de 8 (sin Montre). Teclados enganchados.  
Ped.: Fondos de 8 y 16.

Martín Rodríguez.

**Nº 19.** **Maestoso.** (M.M.  $\text{♩} = 80$ )

*p*  
I. Man.

*cresc.*

*f*

*rall.*  
*dim.*

(Enganche al II. Man.)

**Allegro moderato.** ( $\text{♩} = 100$ )

{ Sacar todos los fondos  
de 4, 8 y 16 del I. Man. y  
la Flauta de 4 del II. Man.

*mf*

(Enganche al I. Trompeta.)





ff

*f* Sin leng<sup>a</sup>

(Sin Tromp.)

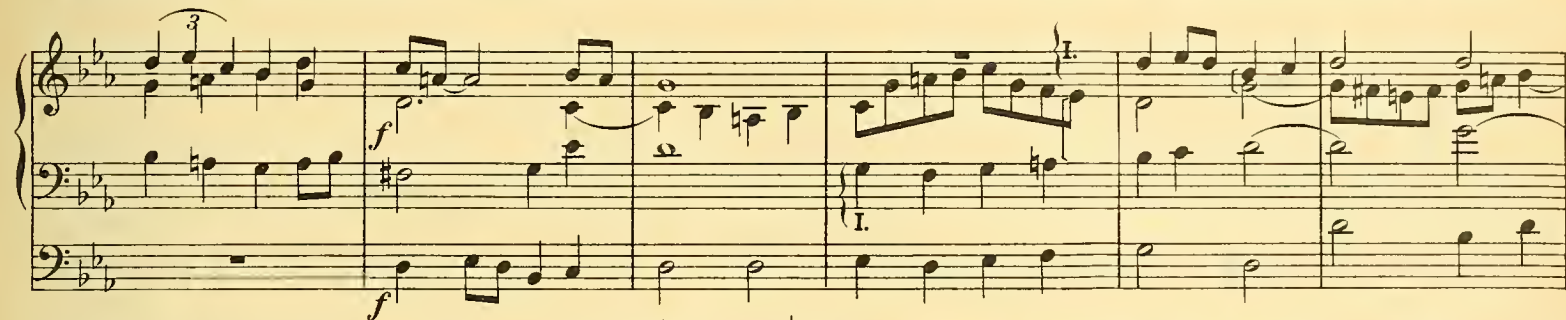
II.

*p*

II.



First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The bottom staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes. A *cresc.* marking is present in the fifth measure of the top staff.



Second system of musical notation. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music features a triplet in the first measure of the top staff, marked *f*. A first ending bracket labeled 'I.' spans the last two measures of the system.



Third system of musical notation. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with various chordal textures and melodic lines.



Fourth system of musical notation. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music includes a triplet in the first measure of the top staff, marked *mf*. A second ending bracket labeled 'II.' spans the last two measures of the system, marked *p*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff contains a melodic line with various accidentals (sharps and flats). The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and single notes.

Second system of musical notation. The top staff begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The middle staff features a *f* (forte) dynamic marking. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The middle staff is marked *II. p* (second piano). Below the staff, the text "Meter el Bourdón 16 del I. Man." is written. Further right, the instruction "Quitar el enganche al I. Man." is present. The system includes various musical notations such as triplets and slurs.

Fourth system of musical notation. The top staff includes a *cresc.* (crescendo) marking. The middle staff features a *f* (forte) dynamic marking. The system concludes with a triplet of eighth notes in the top staff.



First system of musical notation. The treble clef staff has a whole rest. The bass clef staff has a first ending bracket labeled "I." and a dynamic marking of *mf*. The music consists of eighth and quarter notes. A text annotation "Euganche al I. Man." with an arrow points to the first ending bracket.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with eighth and quarter notes. The bass clef staff has a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a second ending bracket labeled "II." and a dynamic marking of *p*. The music features a melodic line with slurs and a crescendo marking "cresc." in the bass clef staff. Dynamic markings *m.i.* and *m.d.* are present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with a first ending bracket labeled "I." and a dynamic marking of *f*. The bass clef staff has a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a "pp" (pianissimo) dynamic marking and a fermata. A text annotation "Quitar Enganches" with an arrow points to the end of the piece.

## Meno mosso. Religiosamente. (♩ = 80)

I - - ste Con - fes - sor Do - mi - ni co - len - tes quem pi - e lau - dant po - pu - li per

I. Bordon 16 solo  
pp Teclados enganchados

II. Voz celeste,  
Gamba de 8.

or - bem Hac di - e lae - tus me - ru - it be - a - tas scan - de - re se - des.

allarg.

II. a tempo mf rall. a tempo mf

sacar Flauta de 4

## Allegro con brío. ♩ = 116

Meter Voz Celeste y Bordon 16

I. sacar Fondos de 8 y Oboe

Enganches





II.

*dim.*

*dolce tranquilo*

Meter en el I. el Bordon 16'

This system features a piano introduction in B-flat major. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A second ending bracket labeled 'II.' spans the final two measures. The tempo and mood are indicated as 'dim.' and 'dolce tranquilo'. A note at the bottom indicates 'Meter en el I. el Bordon 16''.

*allarg.*

Poco meno.  $\text{♩} = 108$

Sin enganches

This system continues the piano introduction. It includes a 'poco meno' tempo change with a quarter note equal to 108 beats. The tempo is further marked 'allarg.' (allargando). The instruction 'Sin enganches' (without ornaments) is present. The music features a mix of half and quarter notes in both hands.

*f*

*mf*

Enganches

This system introduces a section with ornaments, marked 'Enganches'. It begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*). The right hand features a rapid sixteenth-note scale. A first ending bracket labeled 'I.' is shown. The left hand has a melodic line with some accidentals.

II.

*f*

sin enganches

This system continues the section with ornaments. It features a second ending bracket labeled 'II.' and a forte (*f*) dynamic. The instruction 'sin enganches' (without ornaments) is present. The right hand plays a melodic line with some accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a *dimin.* (diminuendo) marking. The bass staff features a triplet of eighth notes. A first ending bracket labeled *1.* spans the final two measures of the system.

Second system of musical notation. The bass staff includes two markings: *(Enganches al II.)* and *(Enganches al I.)*, indicating repeat signs for first and second endings.

Third system of musical notation. The treble staff includes markings for *crest. poco* (crescendo poco) and *a poco* (poco). The bass staff features a triplet of eighth notes. The instruction *añadir juegos* (add games) is written above the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and the instruction *Lengüetería.* (tonguing). The system concludes with a *ritard.* (ritardando) marking. The bass staff features a quintuplet of eighth notes marked with a *5* and a *fff* (fortississimo) dynamic. A *Tromp.* (Trombone) instruction is written below the bass staff.

Molto Maestoso.  $\text{♩} = 72$ 

*fff* Todos los juegos

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a forte fortissimo (*fff*) dynamic marking and the title 'Todos los juegos'. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together.

The second system of musical notation continues the piece. It consists of three staves with the same key signature and clefs as the first system. The music continues with various note values and rests, maintaining the 'Molto Maestoso' tempo.

*allargando* - - - - - *- molto* - - - - - *Lento.*

The third system of musical notation concludes the piece. It consists of three staves with the same key signature and clefs. The tempo markings *allargando*, *- molto*, and *Lento.* are placed above the staves. The music features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line.



- III. } Gamba = Voz celeste.  
 II. } Bordon = Fauta 8. Gamba.  
 I. } Fondos 8 = Salicional.  
 Pedal } Bordon 8 = 16. (Teclados enganchados.)

# Interludio.

J. Sainz - Basabe.

Lento. M.M.  $\text{♩} = 56$

Nº 20.

The musical score is written for three staves: Treble, Bass, and Pedal. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 56 M.M. The score is divided into three systems. The first system includes a 'pp' dynamic and a 'III.' marking. The second system includes a 'p' dynamic. The third system includes 'mf' and 'un poco f' dynamics. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Pedal.

This musical score is for a piano piece, page 88. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

**System 1:** The first system begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. A crescendo (cresc.) marking is present. The system concludes with a *dulcissimo* marking and a triplet of eighth notes.

**System 2:** The second system starts with a forte (f) dynamic. The right hand has a complex, rapid passage with a quintuplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. A mezzo-forte (mf) dynamic is indicated. The system ends with a crescendo (cresc.) marking.

**System 3:** The third system begins with a fortissimo (ff) dynamic. The right hand has a complex, rapid passage with a sextuplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. A piano (p) dynamic is indicated, followed by a *dolce* marking. The system concludes with a piano (p) dynamic and a triplet of eighth notes.

**System 4:** The fourth system starts with a forte (f) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. A fortissimo (ff) dynamic is indicated. The system ends with a *rall.* (rallentando) marking and a triplet of eighth notes.

*a tempo*

First system of musical notation, measures 1-5. Treble and bass staves. Treble has triplets and slurs. Bass has a whole rest in measure 1.

Second system of musical notation, measures 6-10. Treble and bass staves. Treble has triplets and slurs. Bass has a whole rest in measure 6.

Third system of musical notation, measures 11-15. Treble and bass staves. Treble has slurs and triplets. Bass has a whole rest in measure 11.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. Treble and bass staves. Treble has slurs and triplets. Bass has a whole rest in measure 16.



First system of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf*, *molto*, *cresc.*, and *fff*. There are also markings for *dim.* and *molto* in the first measure.

Second system of the musical score. The top staff continues the complex texture. Dynamics include *dim. molto*, *pp<sup>III</sup>*, *dulce*, *rall.*, and *dim.*. The bottom two staves have rests in the first measure, followed by a long note in the second measure, and then rests again.

Third system of the musical score. The top staff features triplets and complex beaming. Dynamics include *pp* and *pp*. The bottom two staves have rests in the first measure, followed by a long note in the second measure, and then rests again.

Indicación de Juegos.  $\left. \begin{array}{l} \text{III.} \\ \text{II.} \\ \text{I.} \end{array} \right\} \text{Fondos 8-4.}$

# Largo.

Pedal. Fondos 16-8. (Teclados enganchados.)

J. Sainz - Basabe.

Nº 21.  $(\text{♩} = 42)$

*I. p* *cresc. molto*

*f* *dimin.* *mf*

II. *pp*  
*rall.*  
*mf a tempo*  
*mp*  
*cresc.*  
*cresc.* - *scen* - *do* *molto*



*dimin.*

*cada*

*tr*

*II. vez*

*más*

*p*

*un poco rall.*

*III. mf*

*mf*

*Lengã del III.  
a tempo*

*Più mosso.*

*III.*

*II.*

First system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes various dynamics: *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A tempo marking *un poco pesante* is present. The system concludes with a repeat sign.

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking *Più mosso.* and the dynamic *p* (piano). The system is divided into two parts by a double bar line. The second part begins with the tempo marking *Allegretto moderato.* and the dynamic *f* (forte). The system concludes with a repeat sign.

Third system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes various dynamics: *p* (piano), *animando* (increasing speed), and *e* (fine). The system concludes with a repeat sign.

Fourth system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes various dynamics: *cresc.* (crescendo), *molto* (very), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). A tempo marking *Tempo primo.* is present. The system concludes with a repeat sign.

Lengã del I.

*fff*

Meter lengã del I. Meter lengã del II.

*sf* *molto cresc.*

Meter lengã del III.


*mf dolce* *disminuyendo poco a poco hasta el fin*



# Preludio y Fughetta

sobre la antifona « O beate Jacobe.»

D. Santiago Tafall. Pbro.

Nº 22.   
 O — be - a - - - te Ja - có - be o - - mni - um cor - de o - re et vo - ce can - tan - de etc.

III. Fondos de 8. Octava.  
 II. Fondos de 8, Octava.  
 I. Fondos de 8 y 4, Violón 16. } enganchados.  
 Pedal = 16-8.

Andante.

Manual.   
 Pedal. 

I. *cresc.*   
 Enganche al I.   
 ritard.

*tempo*

Oboe.

III.

Desenganchar al I.

Trompeta.

III.

I.

I.

*cresc.*

II.

*p*

III.

## Andantino sostenuto.

(Sin Oboe y Trompeta)  
III.

*cresc.*

(Oboe.)  
*cresc. más*

II.

I.

Trompeta del II.

Enganche al I.





First system of musical notation, measures 1-6. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. The word *cresc.* is written below the first measure, and *más* is written below the fifth measure.

Second system of musical notation, measures 7-12. Measures 7-8 continue the previous theme. Measure 9 is a repeat sign. Measure 10 is marked *I. f* and includes the instruction *Leng<sup>a</sup> del II.* above the staff. Measures 11-12 continue the melodic and harmonic development. The instruction *Enganche al I.* is written below measure 10.

Third system of musical notation, measures 13-18. Measures 13-17 continue the melodic and harmonic development. Measure 18 is marked *II. f* and includes the instruction *Leng<sup>a</sup> del I.* above the staff.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. Measures 19-21 continue the previous theme. Measure 22 is marked *I. ff solenne* and includes the instruction *Tutti 16.* above the staff. Measures 23-24 are marked *ff* and include the instruction *un poco rit.* above the staff.

# Cantabile.

## II. Voz Celeste y Gamba.

I. Bourdon 16.

**Pedal.** Bourdon de 8 y 16. (Enganche al I.)

Luis Urteaga.

Nº 23.

Andante.  
*f*

I. (enganche al II.)  
*cresc.*  
*dim.*  
*legato*

Luis Urteaga

Allegretto cantando.

II.  
Oboe, Bourdon 8 (Meter Celeste y Gamba).  
Sin enganche

I.  
Flauta Harmónica 8 (Meter Bourdon 16).

Ped. Bourdon 8 y 16. - Enganche al I.

Musical score for "The Merry Widow" by Franz Lehár, measures 1-6. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a piano introduction with a waltz rhythm. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamics.





First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a continuous eighth-note melody. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, with the tempo marking *a tempo* at the beginning. It contains a melody with some rests. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of three staves. The top staff continues the eighth-note melody. The middle staff continues its melody. The bottom staff continues its harmonic accompaniment. The key signature remains one flat.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a *rit.* (ritardando) marking. It contains a melody with some rests. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a *p a tempo* marking. It contains a melody with some rests. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a simple harmonic accompaniment. A section marker **II.** appears at the beginning of measure 10. A text instruction *(Quitar el enganche al II.)* is written below the middle staff in measure 10.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a *rit.* marking. It contains a melody with some rests. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a *a tempo* marking. It contains a melody with some rests. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a simple harmonic accompaniment.

*animato*

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains six measures of music, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and ending with a half note E5. The middle staff is in bass clef and contains six measures of music, starting with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and Bb3, then a half note C4, and ending with a half note D4. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music, starting with a half note E3, followed by quarter notes F3, G3, and A3, then a half note Bb3, and ending with a half note C4. The word "animato" is written above the first measure of the top staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains six measures of music, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and ending with a half note E5. The middle staff is in bass clef and contains six measures of music, starting with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and Bb3, then a half note C4, and ending with a half note D4. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music, starting with a half note E3, followed by quarter notes F3, G3, and A3, then a half note Bb3, and ending with a half note C4.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains six measures of music, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and ending with a half note E5. The middle staff is in bass clef and contains six measures of music, starting with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and Bb3, then a half note C4, and ending with a half note D4. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music, starting with a half note E3, followed by quarter notes F3, G3, and A3, then a half note Bb3, and ending with a half note C4. The first measure of the top staff is marked with a first ending bracket and the letter "I."

*poco rit.* *a tempo*

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains six measures of music, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and ending with a half note E5. The middle staff is in bass clef and contains six measures of music, starting with a half note F3, followed by quarter notes G3, A3, and Bb3, then a half note C4, and ending with a half note D4. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music, starting with a half note E3, followed by quarter notes F3, G3, and A3, then a half note Bb3, and ending with a half note C4. The first measure of the top staff is marked with a first ending bracket and the letter "I." The word "poco rit." is written above the first measure of the top staff, and "a tempo" is written above the second measure of the top staff.



First system of musical notation. The treble clef staff begins with a half note F#4, followed by a half note G#4, and then a half note A4. The bass clef staff has a whole rest. The system concludes with a half note G#4 in the treble and a half note F#4 in the bass.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a half note F#4, followed by a half note G#4, and then a half note A4. The bass clef staff has a whole rest. The system concludes with a half note G#4 in the treble and a half note F#4 in the bass.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a half note F#4, followed by a half note G#4, and then a half note A4. The bass clef staff has a whole rest. The system concludes with a half note G#4 in the treble and a half note F#4 in the bass.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins with a half note F#4, followed by a half note G#4, and then a half note A4. The bass clef staff has a whole rest. The system concludes with a half note G#4 in the treble and a half note F#4 in the bass.

First system of musical notation, measures 1-5. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 1: Treble staff has a melodic line starting on G4, marked 'II.'; Middle staff has a sustained chord of F#4 and A4; Bass staff has a whole note G3. Measure 2: Treble staff continues the melodic line; Middle staff has a sustained chord of B4 and D5; Bass staff has a half note F#3. Measure 3: Treble staff continues the melodic line; Middle staff has a sustained chord of C#5 and E5; Bass staff has a half note G3. Measure 4: Treble staff continues the melodic line; Middle staff has a sustained chord of F#5 and A5; Bass staff has a half note F#3. Measure 5: Treble staff continues the melodic line, ending with a triplet of G4, A4, B4, marked 'I.'; Middle staff has a sustained chord of C#6 and E6; Bass staff has a half note G3.

Second system of musical notation, measures 6-8. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 6: Treble staff has a triplet of G4, A4, B4; Middle staff has a sustained chord of F#4 and A4; Bass staff has a whole note G3, marked 'II.'. Measure 7: Treble staff continues the melodic line; Middle staff has a sustained chord of B4 and D5; Bass staff has a half note F#3. Measure 8: Treble staff continues the melodic line; Middle staff has a sustained chord of C#5 and E5; Bass staff has a half note G3. The system concludes with a section marked 'II. a tempo' and 'con calma', starting with a melodic line in the Treble staff and a whole note G3 in the Bass staff, marked 'I.'.

Third system of musical notation, measures 9-13. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 9: Treble staff has a half note G4; Middle staff has a half note F#4; Bass staff has a half note G3. Measure 10: Treble staff has a half note A4; Middle staff has a half note B4; Bass staff has a half note A3. Measure 11: Treble staff has a half note B4; Middle staff has a half note C#5; Bass staff has a half note B3. Measure 12: Treble staff has a half note C#5; Middle staff has a half note D5; Bass staff has a half note C#3. Measure 13: Treble staff has a half note D5; Middle staff has a half note E5; Bass staff has a half note D3.

Enganchados {II. Celeste y Gamba, (Meter Oboe y Bourdon).  
 {I. Bourdon 16 (Meter Fl. Harmónica).

1º tempo. Andante.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket labeled 'I.' spans the final two measures of the system. Performance markings include 'rall.' (rallentando) above the middle staff and 'cresc.' (crescendo) above the top staff. Trill ornaments are indicated by a '3' over a note in the top staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features a first ending bracket labeled 'II.' in the final measure. Performance markings include 'dim.' (diminuendo) above the middle staff and 'f' (forte) above the top staff. Trill ornaments are indicated by a '3' over a note in the top staff. The system concludes with a measure containing a first ending bracket labeled 'I.'.

Quitar el Enganche al I.

The third system of musical notation continues the piece. It features a first ending bracket labeled 'II.' in the final measure. Performance markings include 'poco animato' above the middle staff and 'rallentando molto' above the top staff. Trill ornaments are indicated by a '3' over a note in the top staff. The system concludes with a measure containing a first ending bracket labeled 'I.'.



## 1. Ave, maris stella.

(II. Gamba, Flauta 8.  
I. Bourdon 8 Flauta dulce 8 Dulciana 4.  
Pedal. Bourdon y Flautado 8.

D. Julio Valdés. Pbro.

Nº 24. Moderato. *mf* I. *rit.* *p* II. 1-5

Ped.

Sin Ped.

*mf* *rallén - - tan - do* *f*

(I. y II. enganchados)

Ped.

## 2. Veni, Creator Spiritus.

{ II. Gamba, Flauta 8. }  
 { I. Fondos de 8. } enganchados  
 Pedal. 8 - 16.

*Màestoso.*

*p* I.  
 Ped.

*rit.* *a tempo*

*rit.* *a tempo*

*ritar - - dan - - do*

*p* II.  
 Sin Ped. Ped.

# 3. Adoro te, devote.

II. Gamba, Celeste.  
I. Bourdon 8, Salicional. } enganchados  
Pedal. 16-8.

Andante.

*p* II.

Sin Ped.

*mf* I.

Ped.

*mf*

*p* II.

*ritard.* *molto*



## 4. Sacris solemniis.

II. Gamba, Flauta de 8.  
 I. Bourdon y Flauta dulce de 8.  
 Pedal. Violoncello 8.

Moderato.

*p* II.

Sin Ped.

*mf*

*p*

Ped.

*mf*

*rall.*

*a tempo*

*p* II.

*rit.*

- Meno mosso.

*rit.*

# Plegaria.

- III. Celeste, Gamba. Flauta 8.  
 II. Todos los Fondos 8. } enganchados I. y II.  
 I. Todos los Fondos 8.

Pedal. 16-8.

P. Luis Villalba, O. S. A.

Nº 25. Moderato.

Enganche al I.

En el II con la m. d.

Clarín ó  
Trompeta 8 del III  
(Meter Celeste) con trémolo

(Sin enganche)

ten. ten. Meter Trompeta

*pp* II. (enganche al III.)

*p*

This system shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Dynamic markings include *pp* and *p*. A section is labeled 'II. (enganche al III.)'.

Los 3 Teclados enganchados. Todos los Fondos

I.

Enganche al I. y II.

This system continues the piano accompaniment. It features a section labeled 'I.' with a specific keyboard technique: 'Los 3 Teclados enganchados. Todos los Fondos'. The notation includes various chords and melodic fragments.

II.

Leng<sup>a</sup> del III.

Fondos de 16 y 8.

(Manuales enganchados)

III.

II.

(Quitar enganches)

This system continues the piano accompaniment. It features a section labeled 'II.' with a specific keyboard technique: 'Leng<sup>a</sup> del III.' and 'Fondos de 16 y 8.' The notation includes various chords and melodic fragments. A note at the bottom says '(Quitar enganches)'.

Leng<sup>a</sup> del II.

Enganche al I.

Meter la leng<sup>a</sup> del III.

This system continues the piano accompaniment. It features a section labeled 'Leng<sup>a</sup> del II.' and 'Enganche al I.' The notation includes various chords and melodic fragments. A note at the bottom says 'Meter la leng<sup>a</sup> del III.'



The image shows a page of a musical score for the piece 'L'Espresso' by Franz Liszt. The score is written for piano (piano) and violin. The piano part is on the left, and the violin part is on the right. The music is in 2/4 time and features various musical notations, including dynamics (p, cresc.), articulation (accents), and phrasing slurs. The score is divided into three sections: I, II, and III. Section I is marked 'p' and 'cresc.'. Section II is marked 'p'. Section III is marked 'p' and 'cresc.'. The score is written in a single system with a grand staff for the piano and a single staff for the violin.

Musical score for 'Lengua del III.' featuring three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A bracket labeled 'I. (cerrado)' spans the first two staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

**Tutti 16.**

*I. Llento ff*

L. y M. 56

# Canción.

II. Gamba, Celeste.  
I. Violón 8, Flauta Harmca } enganchados.  
Pedal. Violón 8-16.

P. Luis Villalba, O. S. A.

*sençillo y expresivo.*

Nº 26.

II. p Sin Ped. Ped. S. P.

Ped. poco rit. I. tempo S. P.

Ped. S. P. II.

Ped. p S. P. apresurando y aumentando

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *cresc.* marking. Bass staff has a *Ped.* marking. The system contains several measures of music with various note values and rests.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *riten.* marking. Bass staff has a *I. tempo* marking. The system contains several measures of music with various note values and rests.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *mf* marking. Bass staff has a *Ped.* marking. The system contains several measures of music with various note values and rests.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *pp* marking. Bass staff has a *f* marking. The system contains several measures of music with various note values and rests.



# APÉNDICE

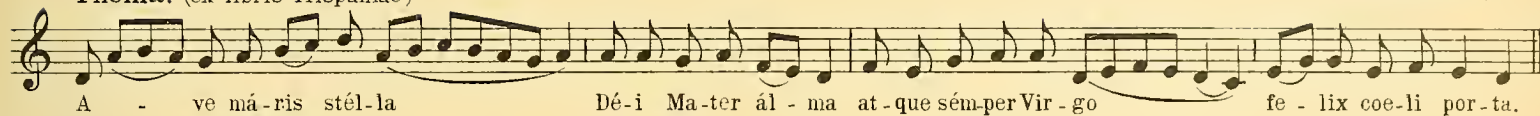


# Ofertorio.

sobre el Himno „Ave Maris Stella“

D. Hilarión Eslava.  
(1807 - 1878)

Thema. (ex libris Hispaniae)



## PRELUDIO.

II. Fondos de 8 (lengüetería preparada)  
I. Fondos de 8 y 16. (id. id.)  
Pedal. 8-16.

Allegro Moderato.

I.

I. enganchado al II.

Con la autorizacion de la casa  
Perlado, Pérez y C<sup>a</sup> Madrid.



## FUGA.

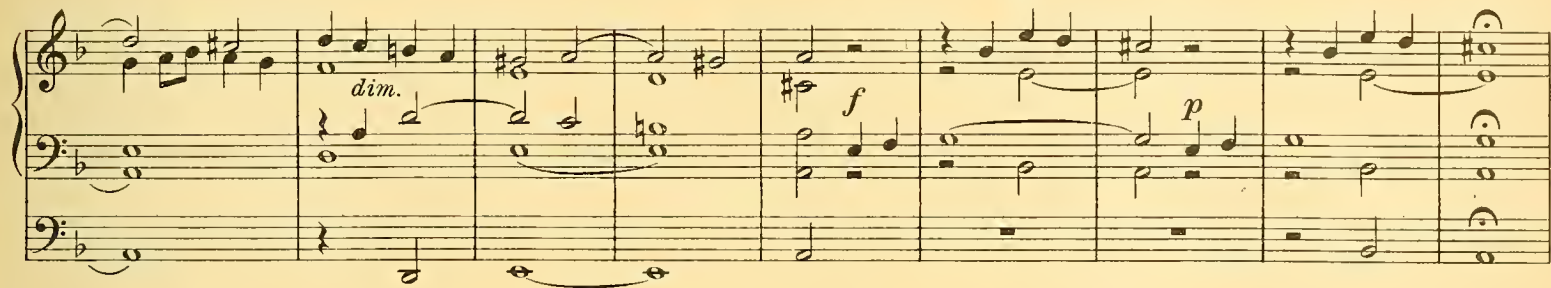
Allegro Moderato.

The first system of musical notation features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *mf* and a second ending bracket labeled "II.". The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a single melodic line in the top staff, with rests in the other two staves.

The second system continues the musical piece. The top staff (treble clef) contains the main melody, while the middle and bottom staves (bass clef) provide harmonic support with chords and single notes. The notation includes various note values, rests, and a key signature of one flat.

The third system of musical notation shows the progression of the fugue. The top staff continues the melodic line, and the lower staves provide accompaniment. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets or beamed notes.

The fourth system concludes the page. The top staff continues the melody, and the lower staves provide accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the top staff towards the end of the system. The notation includes various note values, rests, and a key signature of one flat.



First system of musical notation, measures 1-8. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first staff (treble clef) contains chords and moving lines. The second staff (bass clef) contains a steady eighth-note accompaniment. In measure 8, a bracket indicates a repeat of the first staff, labeled "II. *mf*".

(Quitar enganche del I. al II.)

Second system of musical notation, measures 9-16. Measures 9-12 continue the first staff's melody. In measure 13, a bracket indicates a repeat of the first staff, labeled "Llenos". The second staff continues its accompaniment.

Third system of musical notation, measures 17-24. Measures 17-20 continue the first staff's melody. In measure 21, a bracket indicates a repeat of the first staff, labeled "I.". The second staff continues its accompaniment.

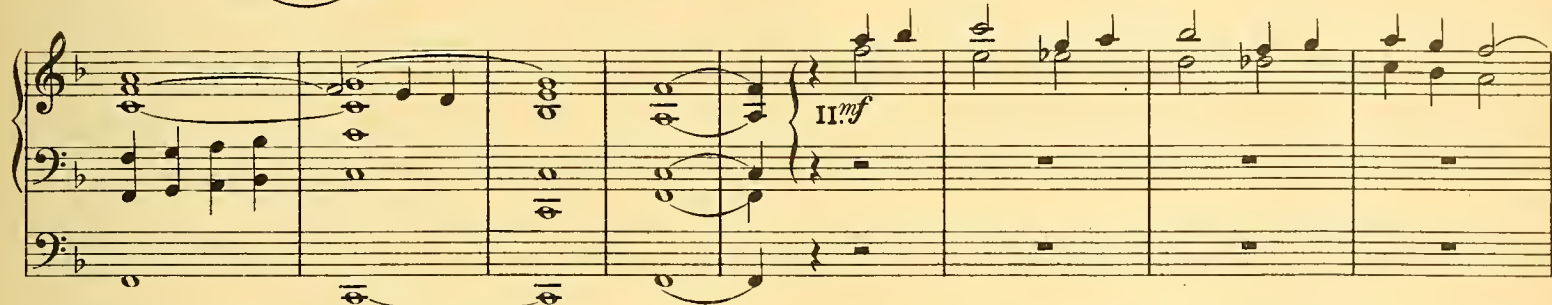
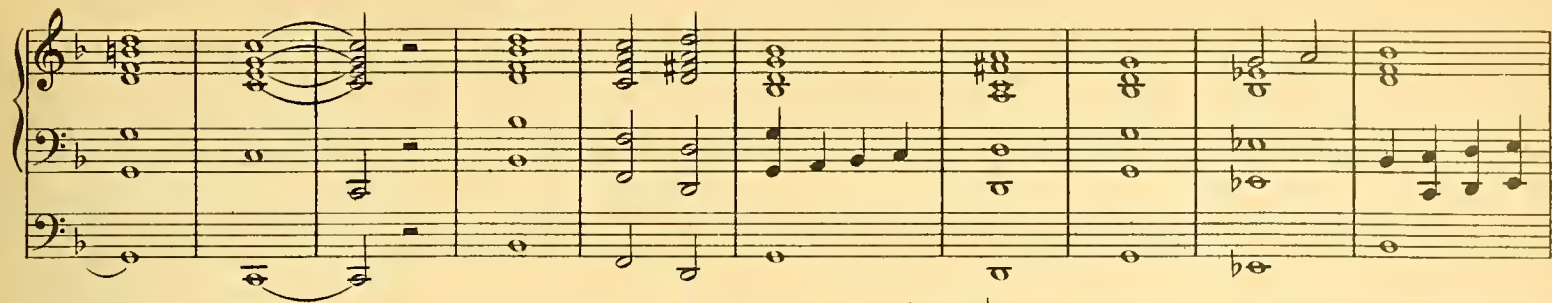
Fourth system of musical notation, measures 25-32. Measures 25-28 continue the first staff's melody. In measure 29, a bracket indicates a repeat of the first staff, labeled "Coral". Below this, the text "Leng<sup>a</sup> del II. y I." is written. The second staff continues its accompaniment.

*ff*

I. enganchado al II.

Todos los Fondos.







First system of musical notation. The treble clef staff begins with a *mf* (cerrado) dynamic marking. The bass clef staff has a *Desenganchar el I. al II.* instruction. The music is in 2/4 time, featuring a melody in the treble and a bass line in the bass.



Second system of musical notation. The treble clef staff features a *f* dynamic marking, followed by a *mf* marking with a *II.* section indicator. The bass clef staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line and a key signature change to D major.



Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a *ff* dynamic marking and a *I. Enganchar I. al II.* instruction. The bass clef staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line and a key signature change to D major.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins with a *ff* dynamic marking. The bass clef staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line and a key signature change to D major.



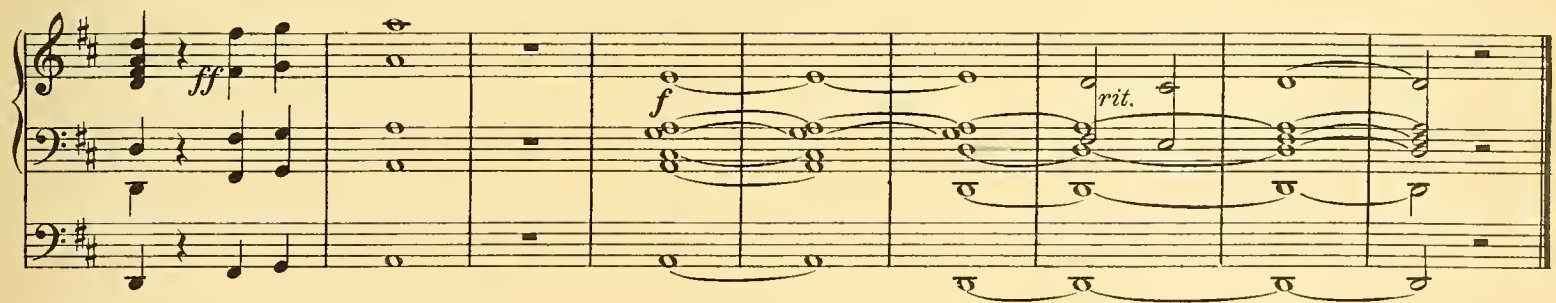
First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The music includes a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking *mf* is present. A bracketed instruction "(Quitar el engancho)" is written below the bass staff.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass staff. The key signature remains two sharps. A dynamic marking *mf* is present. A bracketed instruction "(Quitar el engancho)" is written below the bass staff.



Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass staff. The key signature remains two sharps. A dynamic marking *f* is present. A bracketed instruction "(Enganchar I. al II.)" is written below the bass staff.



Fourth system of musical notation, concluding the piece. It features a treble and bass staff. The key signature remains two sharps. A dynamic marking *ff* is present. A bracketed instruction "(Enganchar I. al II.)" is written below the bass staff.



## Elevación.

II. Flauta Harmónica y Flauta dulce 8, Gamba y Dulciana de 8,  
 I. Flautado de 8, Flauta dulce de 8 y Violon 16. (I y II teclados enganchados.)  
 Pedal. Bajos de 8 y 16.

A. Arriola.  
 (1833-1863.)

Adoración.  
 Maestoso.

II. *p*

I.

II.

*p*

*cresc.*

*ritard.*

*a tempo*

II. *p*

*cresc.*

*riten.*

Plegaria.  
Andante mosso.

I. *p*

*cresc.*

II.

*a tempo*

*rit.*

*p*

I. *p*

*cresc.*



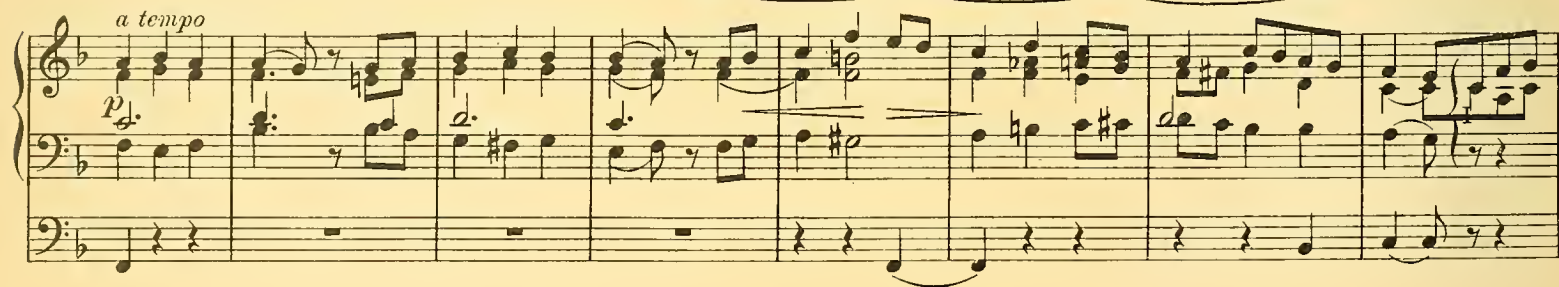
First system of musical notation. The treble and bass staves are in 3/4 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p* (piano) and *cresc. poco a poco cada vez más* (crescendo little by little each time more). A *ff* (fortissimo) marking is present at the end of the system.



Second system of musical notation. The treble and bass staves continue the complex texture. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). The system concludes with a *ff* marking.



Third system of musical notation. The treble and bass staves continue the complex texture. Dynamics include *p* (piano) and *rit.* (ritardando). The system concludes with a *ff* marking.



Fourth system of musical notation. The treble and bass staves continue the complex texture. The tempo marking *a tempo* is present. Dynamics include *p* (piano). The system concludes with a *ff* marking.





# Marcha Fúnebre.

- III. En los *p* Fondos de 8.  
 En los *mf* Fondos de 8, trompeta, Clairon, Fagot, Oboe.  
 II. Fondos de 8 (Trompeta y Clairon en los *f*)  
 I. Fondos de 8 y 16 (En los *ff* Plein Jeu, Clairon, Trompeta y Bombarda.)  
 Pedal. 8-16.

F. Gorriti y Osambela.  
 (1839 - 1896.)

Tempo de Marcha.

III. *ff* (I. *ff*)

Enganche al I.

Lengã

II. *f* III. *p*

(Fondos) *mf*

El canto de la izqda en el I. enganchado al III.

Lengã del III.

I. *f* II. *p*

Quitar Lengã  
del I. y III.

Lengã del I.

*ff*

I.

II.

*f*

I.

*mf*

*dim.*

II.

(Muy ligado)

*p*

*cresc.*

Enganche al I.



First system of musical notation. It consists of a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking *f* (forte) is present in the middle staff. A first ending bracket labeled "I." spans the final two measures of the system. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking in the top staff.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar rhythmic complexity. A dynamic marking *mf* (mezzo-forte) appears in the middle staff. A first ending bracket labeled "I." is present. The system ends with a *cresc.* (crescendo) marking in the top staff.

Third system of musical notation. It features a *cresc.* (crescendo) marking in the middle staff, followed by a *f* (forte) marking. The system concludes with a *ff* (fortissimo) marking in the top staff.

Fourth system of musical notation. It includes first ending brackets labeled "III." and "I." in the top staff. The bottom staff contains the instruction "Quitar enganche al I. y enganchar al II." (Remove the hitch to I. and hitch to II.). A *f* (forte) marking is present in the top staff. The system concludes with the instruction "Enganche al I." (Hitch to I.) in the bottom staff.

l. eng<sup>a</sup> del II.

II.

Enganchar los 3 Manuales  
El Pedal Enganchado Solo al I.

II.

I. *f* *ff*

*mf*

II.

III.

II.

*ritard.* *ff*

# Entrada.\*)

- III. Flauta Harmónica y Bourdon de 8, Viola de Gamba, Voz Celeste (Oboe preparado)  
 II. Bourdon de 8 y 16. Salicional. (Lengª preparada)  
 I. Bourdon de 16. Enganche al III. (Lengª preparada)  
 Pedal. 8 y 16. (Lengª preparada)

V. Balerdi.  
 (1870 - 1903.)

**Maestoso.**

**IV.**

*Ilegato*

**III.**

**II.**

\* Con la autorización de D. Prudencio Balerdi.



First system of musical notation, measures 1-7. The system consists of three staves: a treble staff, a bass staff, and a lower bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a first ending bracket labeled 'I.' in measure 6. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff contains a simple bass line with dotted half notes. A 'rall.' (rallentando) marking is present in measure 7.

Second system of musical notation, measures 8-13. The system consists of three staves. The first staff has a 'a tempo' marking in measure 8 and contains a melodic line. The second staff contains a bass line with eighth notes. The third staff contains a simple bass line with dotted half notes.

Third system of musical notation, measures 14-19. The system consists of three staves. The first staff has an 'Oboe' marking in measure 14. The second staff has a first ending bracket labeled 'III.' in measure 14, followed by a 'p' (piano) marking. The third staff has a 'dim.' (diminuendo) marking in measure 16 and a 'cresc.' (crescendo) marking in measure 18. The musical notation includes various chords and melodic fragments.

Fourth system of musical notation, measures 20-24. The system consists of three staves. The first staff contains a melodic line. The second staff has a first ending bracket labeled 'II.' in measure 21, with the text 'Meter el 16 Sacar la Fl. Harmã' written below it. The third staff has a first ending bracket labeled 'III.' in measure 24. A 'rit.' (ritardando) marking is present in measure 24. The system concludes with a double bar line.

## XVIII

*a tempo*

Enganchar el II al I.

This system contains the first six measures of the piece. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line. A bracket labeled 'Enganchar el II al I.' spans measures 3 and 4.

Sacar los fondos

Leng<sup>a</sup> del III.

Leng<sup>a</sup> del II.

*dim.*

*poco accel.*

(Expresión abierta)

This system contains measures 7 through 12. It includes dynamic markings such as *dim.* and *poco accel.*, and performance instructions like 'Sacar los fondos' and '(Expresión abierta)'. Brackets indicate 'Leng<sup>a</sup> del III.' and 'Leng<sup>a</sup> del II.'.

Leng<sup>a</sup> del I

*rall.*

*molto*

*f tempo*

Leng<sup>a</sup>

This system contains measures 13 through 18. It features a tempo change to *f tempo* and a *rall.* marking. Brackets indicate 'Leng<sup>a</sup> del I' and 'Leng<sup>a</sup>'.

8

This system contains the final six measures of the piece, starting with a measure number of 8. The right hand continues with complex chordal textures, and the left hand maintains a rhythmic accompaniment.

8. *poco rit.* *al tempo*

*rall.*

Tempo I.

Meter Leng<sup>a</sup> del I.  
y de los Pedales

Meter Leng<sup>a</sup> del II.

(Meter Fl. Harm<sup>ca</sup>)

(Meter Viola de Gamba.)

*rall.* *pp*

Meter Leng<sup>a</sup> del III.

III.

The musical score is written for three systems, each with a piano (right hand) and organ (left hand) part. The first system includes a tempo change from *poco rit.* to *al tempo*. The second system features a *rall.* marking and a section labeled *Tempo I.*. The third system includes markings for *rall.* and *pp*, and a section labeled *III.*. Various meter markings are provided for different instruments: *Meter Leng<sup>a</sup> del I. y de los Pedales*, *Meter Leng<sup>a</sup> del II.*, *(Meter Fl. Harm<sup>ca</sup>)*, *(Meter Viola de Gamba.)*, and *Meter Leng<sup>a</sup> del III.*. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C).









Boston Public Library  
Central Library, Copley Square

Division of  
Reference and Research Services

## Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.



BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 04998 821 3



